Livros de interesse relacionado

METATEATRO

Lionel Abel

Uma visão inteiramente nova e revolucionária da forma dramática, elaborada por um dramaturgo laureado e crítico teatral renovador, atuando nas principais publicações norte-americanas de vanguarda.

FORMAS DA LITERATURA DRAMÁTICA

Ronald Peacock

Profunda análise do teatro, de sua relação com as outras artes e da mecânica da expressão criadora. Um livro cujo interesse não se limita à arte cênica, valendo também como uma pesquisa estética da literatura, poesia e música.

O TEATRO DO ABSURDO

Martin Esslin

Definição do chamado teatro do absurdo pela apresentação da obra de algumas de suas figuras exponenciais, além da análise e elucidação do significado e objetivo de suas peças mais importantes.

O TEATRO DE PROTESTO

Robert Brustein

O sentimento de protesto e revolta, a constante mais poderosa do teatro contemporâneo, analisado através da personalidade e da obra de oito famosos dramaturgos.

O TEATRO DE BRECHT

John Willett

Um estudo da vida, obra e escritos teóricos do dramaturgo que mais influenciou o teatro contemporâneo. Procura clarificar BRECHT sem simplificá-lo, tratando-o como parte importante da experiência humanista de nossa civilização.

ZAHAR EDITORES

A cultura a serviço do progresso social

MARTIN ESSLIN — UMA ANATOMIA DO DRAMA

MARTIN ESSLIN

TRADUÇÃO DE
BARBARA HELIODORA

UMA ANATOMIA DO DRAMA

ZAHAR EDITORES

UMA ANATOMIA DO DRAMA

Por que razão os que se interessam por Arte recorrem ao drama e não a qualquer outra forma de comunicação? Qual é a natureza subjacente da forma dramática e o que é que a dramaturgia pode expressar melhor do que qualquer outro veículo de comunicação humana?

Eis algumas das perguntas a que MARTIN ESSLIN procurou responder neste livro. E esclarece: "Ao escrevê-lo, tentei manter o espírito liberto das muitas teorias e dos muitos sistemas de estética com os quais estou por demais familiarizado em função do meu trabalho como crítico e estudioso do Teatro. Esforcei-me, pelo contrário, até onde era humanamente possível, por apoiar este estudo em minha experiência prática como diretor dramático".

Uma Anatomia do Drama começa por definir o que é drama. Mostra até que ponto qualquer drama está profundamente enraizado na sociedade. Como o teatro é uma experiência coletiva, da qual a reação do público é uma parte vital, ele pode ser usado não só para propagar mas também para testar objetivamente certas verdades sobre nós mesmos.

O autor explora ainda a conexão entre sociedade e teatro, a natureza da ilusão dramática, a relação entre o estilo do dramaturgo e o desempenho do ator, e o lugar do palco entre os outros meios de comunicação. Em suma, o livro oferece-nos, em termos de uma clareza magistral, uma

(Continua na 2.ª aba)

UMA ANATOMIA DO DRAMA

V=1d/00

TEATRO E CINEMA

Volumes publicados:

Metateatro, *Lionel Abel*
O Teatro Engajado, *Eric Bentley*
O Teatro de Protesto, *Robert Brustein*
O Cinema como Arte, *Ralph Stephenson e J. R. Debrix*
O Teatro do Absurdo, *Martin Esslin*
Formas da Literatura Dramática, *Ronald Peacock*
Reflexões de um Cineasta, *Serguei Eisenstein*
O Teatro de Brecht, *John Willett*

MARTIN ESSLIN

UMA ANATOMIA DO DRAMA

Tradução de
BARBARA HELIODORA

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:
An Anatomy of Drama

Traduzido da primeira edição inglesa, publicada em 1976 por
MAURICE TEMPLE SMITH LTD., de Londres, Inglaterra

Copyright © 1976 by Martin Esslin

capa de
JANE

1978

Direitos para a língua portuguesa adquiridos por
Z A H A R E D I T O R E S
Caixa Postal 207, ZC-00, Rio
que se reservam a propriedade desta versão

Impresso no Brasil

ÍNDICE

Prefácio 7

1. Definições e delimitações 11
2. A natureza do drama 16
3. O drama como experiência coletiva: O ritual 26
4. Estilo e caracterização 37
5. A estrutura do drama 47
6. O vocabulário crítico 60
7. Tragédia, comédia, tragicomédia 73
8. O palco e os meios de comunicação de massa 84
9. Ilusão e realidade 94
10. O drama e a sociedade 104
11. A verdade do drama 115

Prefácio

Muito se tem escrito a respeito do teatro e do drama: e boa parte disso tem sido rica em percepções sutis, teorias brilhantes e descobertas esclarecedoras sobre a estrutura e significação de peças. No entanto, uma questão básica ainda continua em aberto: por que haveriam os que se ocupam com arte de buscar o drama em vez de qualquer outra forma de comunicação, qual será a natureza subjacente, básica, da forma dramática e o que será que o drama pode expressar melhor do que qualquer outro veículo de comunicação humana?

Essa é a questão que tentei responder neste livro. Ao escrevê-lo, tentei manter minha mente liberta das muitas teorias e dos muitos sistemas de estética com os quais estou por demais familiarizado em função de meu trabalho como crítico e estudioso voltado para o drama. Busquei, ao contrário, calcar-me na medida máxima do humanamente possível em minha experiência prática como diretor de dramas. Uma coisa é um estudioso asseverar que tal ou qual peça é fascinante, outra porém, muito diversa, é tomar efetivamente a resolução de levá-la para o terreno da produção e oferecê-la ao público. Como chefe

de uma unidade de produção responsável por cerca de mil decisões desse tipo por ano (o departamento de radioteatro da BBC), é muito natural que o segundo aspecto, com suas considerações práticas e pragmáticas, prevaleça em mim. Como diretor militante, sou igualmente compelido a pensar nas peças com que me defronto em termos mais de prática do que de teoria: o que fazer para que *funcionem*. A maior parte das decisões práticas e pragmáticas dessa natureza baseia-se numa experiência que já se tornou segunda natureza e que opera quase que ao nível do subconsciente. O que tentei fazer aqui foi elevar o conteúdo essencial desse conhecimento instintivo, experimentado, ao nível de uma conscientização capaz — espero — de ser comunicada.

Não pretendo afirmar que as visões que esta minha tentativa possa ter produzido difiram essencialmente daquilo que já é aceito pela doutrina acadêmica. É possível, porém, que o processo de raciocínio e a evocação de experiências passadas por meio das quais elas foram atingidas possam fazer com que visões já consagradas apareçam sob nova luz; e até mesmo que alguns ângulos novos consigam ampliar sua compreensão. Onde minhas conclusões diferem do pensamento acadêmico já consagrado, elas talvez possam conduzir à adoção de um novo enfoque em relação a alguns de seus aspectos; afinal, as teorias devem, de tempos em tempos, ser testadas por meio da experiência prática.

Ao mesmo tempo, exatamente porque tentei restringir-me a considerações simples e básicas, espero que o livro possa servir como uma introdução útil tanto ao estudo quanto à prática do teatro.

O primeiro impulso no sentido de escrever esse tipo de introdução veio-me quando fui convidado pela Universidade Aberta para participar, com algumas palestras, em seu curso de Arte Dramática. Sou grato à Dra. Helen

Rapp, do departamento da Universidade Aberta da BBC de Londres, que atuou como produtora dessas palestras radiofônicas, auxiliando-me grandemente com seus conselhos e críticas.

Londres, abril de 1976

MARTIN ESSLIN

1 *Definições e delimitações*

Muitos milhares de volumes têm sido escritos a respeito do drama e, no entanto, parece não existir uma definição do termo que seja universalmente aceita. "Uma composição em prosa ou verso", diz minha edição do Dicionário Oxford, "adaptável à representação em um aplco, na qual uma história é relatada por meio de diálogo e ação, e que é representada com acompanhamento de gestos, figurinos e cenários, como na vida real; uma peça." Esta definição não é só prolixa e canhestra; é também positivamente incorreta. "Uma *composição* em prosa ou verso" parece implicar um texto previamente composto, de modo que tal definição não possa ser aplicada ao espetáculo dramático improvisado; "... na qual uma história é relatada *por meio de diálogo*...": o que serão, então, aqueles fascinantes dramas em pantomima com os quais eram entretidas multidões parisienses no século XIX, ou que artistas como Marcel Marceau continuam a oferecer-nos hoje em dia? "...adaptável à *representação em um palco*...": o que dizer do drama na televisão, no rádio ou no cinema? "... representada com acompanhamento de gestos, *figurinos e cenários*...": gestos, sim; porém já tenho visto muito drama bom sem figurinos e sem cenários! "...como na *vida real*...": bem, isto já é ir um pouco longe demais.

Parece pressupor que todo drama tem de ser realista. Será que *Esperando Godot* ou, nesse caso, *A Viúva Alegre* são como a vida real? E, no entanto, ambos são dramas, sem sombra de dúvida.

Outras definições de dicionário que consultei resultaram igualmente enganadoras e incorretas. Pois o fato é que a arte — atividade, anseio humano ou instinto — que se corpirifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, e em tal multiplicidade de inquietações humanas, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito.

Pode-se, por exemplo, encarar o drama como manifestação do *instinto de jogo*: as crianças que brincam de Papai e Mamãe ou de Mocinho e Bandido estão, de certa forma, improvisando um drama. Ou podemos ver o drama como manifestação de uma das primeiras necessidades sociais da humanidade, a do *ritual*: danças tribais, ofícios religiosos, grandes cerimônias de Estado, tudo isso contém fortes elementos dramáticos. Ou podemos encarar o drama como algo que se vai *ver*, que está sendo apresentado e organizado como algo que deve ser visto, um *espetáculo*: em grego, *teatro* (*theatron*) significa um lugar onde se vai *ver* alguma coisa: a entrada triunfal de um imperador vitorioso em Roma continha elementos dramáticos, assim como os combates de gladiadores ou entre cristãos e leões, ou as execuções públicas, bem como todos os esportes que atraem espectadores. Nenhuma dessas atividades pode ser considerada como drama em seu sentido adequado, porém as linhas divisórias entre elas e o drama são, na verdade, extremamente fluidas: será que deveríamos considerar um circo no qual acrobatas exibem sua proeza física como uma atividade esportiva? E o que fazer, então, com os palhaços que realizam acrobacias em conjunto com suas pequenas cenas farsescas? Ou dos cavaleiros que deixam

evidente sua destreza em assaltos simulados a diligências? Johann Wolfgang von Goethe, o príncipe do poetas alemães, demitiu-se de seu cargo de diretor artístico do Teatro da Corte de Weimar em protesto contra uma peça na qual eram apresentadas as proezas de um cão amestrado. É possível que ele tenha tido toda razão ao fazê-lo, mesmo assim, porém, não seria sua definição de drama um tanto estreita? Será que o drama deixa de ser drama no momento em que nem todos os seus atores são seres humanos? O que será, então, do teatro de bonecos ou de sombras (como os de Java), o que será dos desenhos animados nos quais os atores são meros desenhos?

Talvez devêssemos tentar chegar à definição do drama por esse ângulo: não há drama sem *atores*, estejam eles presentes em carne e osso ou sejam apenas sombras projetadas em uma tela, ou bonecos. "Ficção representada"* poderia ser uma definição breve e percuciente de drama, se não excluísse o drama documentário, que é uma realidade representada. Será que "uma forma de arte baseada em ação mimética" seria mais satisfatório? Mas temos de lembrar-nos de que existem balés abstratos e, na verdade, filmes de animação que, muito embora permaneçam ação, não são, estritamente falando, miméticos. Será que ainda são drama? De certo modo, sim; de outro, não.

As definições — e o pensar a respeito de definições — são coisas valiosas e essenciais, porém jamais devem ser transformadas em absolutos; quando o são, transformam-se em obstáculos ao desenvolvimento orgânico de novas formas, à experimentação e à invenção. É precisamente porque uma atividade como o drama tem delimitações fluidas que ela pode renovar-se continuamente a partir

* A tradução exata de *"enacted fiction"* é impossível; *to enact* quer dizer literalmente *tornar ação* e, no original, há todo tipo de ligação com *to act* (*agir*), que nós chamamos de representar ou interpretar. (N. da T.)

de fontes que, até aquele momento, haviam sido consideradas como residindo para além de seus limites. Não importa realmente se o circo ou o teatro de variedades, o desfile cívico ou o concerto *pop* ainda podem ser ou não estritamente definidos como formas de drama. O que é certo é que a arte do drama tem recebido, dessas manifestações, inspirações e impulsos importantes e, por vezes, de avassaladora significação. E, de modo semelhante, das formas mais estritamente definidas do drama podem aparecer novos desdobramentos, como o *happening* ou os *shows* de *multimedia*. Haverá muita discussão sobre se estes últimos ainda poderão, ou não, ser chamados de drama; tais discussões serão valiosas no processo do esclarecimento de idéias e métodos, porém seu resultado propriamente dito — serão eles drama ou não — terá relativamente pouca importância.

Existe, no entanto, um ponto básico, de importância fundamental, que precisa ser salientado porque, embora óbvio, continua a ser persistentemente ignorado, particularmente por aqueles que, como críticos e professores em cursos regulares de drama, são os guardiães de sua história e tradição: e esse ponto é que o teatro — drama para palco — é, na segunda metade do século XX, apenas uma das formas — e forma relativamente menor — da expressão dramática, e que o drama mecanicamente reproduzido dos veículos de comunicação de massa (o cinema, a televisão, o rádio), muito embora possa diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática.

O drama como técnica de comunicação entre seres humanos partiu para uma fase completamente nova de desenvolvimento, de significação realmente secular em uma era que o grande crítico alemão Walter Benjamin

caracterizou como sendo a da "reprodutividade técnica da obra de arte. Aqueles que ainda consideram o teatro como a única forma verdadeira do drama podem" ser comparados aos contemporâneos de Gutenberg que só admitiam como livro verdadeiro aquele que era manuscrito. Através dos veículos de comunicação de massa, o drama transformou-se em um dos mais poderosos meios de comunicação entre os seres humanos, muito mais poderoso do que a mera palavras impressa que constituiu a base da revolução de Gutenberg.

É por isso que um certo conhecimento da natureza do drama, uma certa compreensão de seus princípios fundamentais e suas técnicas, bem como a necessidade de se pensar e falar a respeito dele criticamente, tornaram-se, em verdade, exigências do nosso mundo. E isso não se aplica apenas a obras grandiosas do espírito humano, tais como as peças de Sófocles ou de Shakespeare, mas também à comédia de situações da televisão ou até mesmo à mais breve de todas as formas dramáticas, o comercial de rádio ou televisão. Vivemos cercados pela comunicação dramática em todos os países industrializados de hoje em dia; deveríamos ser capazes de compreender e analisar seu impacto sobre nós mesmos — e sobre nossos filhos. A explosão das formas dramáticas de expressão confronta-nos a todos com riscos consideráveis de sermos escravizados por formas insidiosas de manipulação subliminar de nossos conscientes; mas, também, com imensas oportunidades criativas.

2 *A natureza do drama*

Em grego, a palavra *drama* significa apenas *ação*. Drama é ação mimética, ação que imita ou representa comportamentos humanos (à exceção dos poucos casos extremos de ação abstrata que já mencionei). O que é crucial é a ênfase sobre a ação. De modo que o drama não é simplesmente uma forma de literatura (muito embora as palavras usadas em uma peça, ao serem escritas, possam ser tratadas como literatura). O que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem de ser visto como ação — ou *representado** — para que os conceitos do autor alcancem sua plenitude.

Ao falarmos a respeito de uma forma de arte — e ao tentarmos usufruir dela um máximo de prazer e enriquecimento — é de importância fundamental compreender em que essa forma de arte específica poderá contribuir para a soma total do instrumental de expressão do homem, bem como, na verdade, para sua capacidade de conceituação e pensamento. Se em música lidamos com a capacidade do som em fazer-nos recriar o fluxo e o

* Novamente, há um problema com o termo em português. O autor diz *"acted"*, isto é, *agido*. A palavra *representar* terá sempre tal sentido. (N. da T.)

refluxo da emoção humana; se na arquitetura e na escultura somos capazes de explorar as potencialidades expressivas da organização dos materiais e das massas no espaço, se a literatura preocupa-se com os modos pelos quais somos capazes de manipular — e reagir a — linguagem e conceitos; se a pintura, em última análise, concerne aos relacionamentos e ao impacto de cores, formas e texturas sobre uma superfície plana, qual será, então, a província específica do drama? Por que, por exemplo, haveríamos de representar um incidente, em vez de apenas contar uma história a respeito?

Permitam-me começar com um depoimento absolutamente pessoal. Nas décadas de 40 e 50, eu trabalhei como autor de roteiros para o Serviço Europeu da BBC. Os programas que se esperava que escrevêssemos tinham como objetivo dar a um grande número de ouvinte que não falava inglês uma idéia do que fosse a vida na Inglaterra. Esperava-se que fossem programas *documentários*, o mais próximo possível da realidade. Contudo, se quiséssemos, por exemplo, descrever como funcionava uma agência de empregos, em razão da barreira da língua entre nossos ouvintes e a vida na Inglaterra, não nos era possível simplesmente sair de gravador em punho e produzir uma gravação das inúmeras coisas que aconteciam ali. Lembro-me de me terem mandado fazer um programa exatamente assim. Visitei uma agência de empregos e fiquei impressionado com a mescla de formalidade burocrática, cortesia e bondade genuína por parte dos funcionários públicos que lá trabalhavam.

Como poderia transmitir da melhor maneira possível minhas impressões? Poderia ter escrito uma descrição puramente literária, discursiva, mais ou menos assim:

> O funcionário pede ao candidato ao emprego que lhe dê as informações relevantes. Não deixa de ser amigável, embora mantenha certa re-

serva e distância; ao mesmo tempo, porém, torna-se perfeitamente aparente, pelo tom de voz que usa, que ele está realmente interessado em auxiliar a pessoa que está à sua frente...

E assim por diante. Tal descrição jamais seria muito convincente, porque sempre soaria como uma interpretação bastante especiosa de intenções puramente propagandísticas. E seria, também, extremamente prolixa — uma interminável análise psicológica. Em vez disso, resolvi dramatizar a cena:

FUNCIONÁRIO: Sente-se, por favor.
CANDIDATO: Obrigado.
FUNCIONÁRIO: Vamos ver. Seu nome é...?
CANDIDATO: John Smith.
FUNCIONÁRIO: E seu último emprego foi de...
CANDIDATO: Torneiro mecânico.
FUNCIONÁRIO: Compreendo.

E assim por diante. Quando esse pequeno diálogo é representado no espírito adequado, o tom de voz — a representação, a ação — transmite incomparavelmente mais do que as palavras que efetivamente são ditas. Na realidade, as palavras (o componente literário do fragmento dramático) são secundárias. A informação real transmitida pela pequena cena quando representada reside no *relacionamento,* na *interação* de dois personagens, pelo modo como reagem um ao outro. Mesmo no rádio isso era comunicado apenas por meio do tom de voz. No palco, o modo de os olhares se encontrarem ou não, o modo pelo qual o funcionário pode indicar uma cadeira ao convidar o candidato a sentar-se, seriam igualmente significativos e importantes. Nas páginas do roteiro, esse pequeno diálogo transmite apenas uma pequena fração do que a cena representada expressará. Isso ilustra a importância dos atores e diretores na arte do drama. E indica também o

fato de que um dramaturgo realmente bom precisa de uma enorme habilidade para transmitir o clima dos gestos, do tom de voz que deseja de seu atores através dos diálogos que escreve. Tais considerações conduzem-nos, porém, a áreas muito mais técnicas e complexas. De momento, permaneçamos com os conceitos básicos.

Nas artes, como na filosofia, o princípio da navalha de Occam continua a ter validade permanente — a expressão de pensamento mais econômica, a que consumir menos tempo, a mais elegante, será a mais próxima da verdade. Para expressar climas imponderáveis, tensões e simpatias ocultas, as sutilezas dos relacionamentos e da interação humanos, o drama é incomparavelmente o meio de expressão mais econômico.

Raciocinemos nos seguintes termos: um romancista tem de descrever o aspecto de seu personagem. Numa peça, a aparência e o aspecto do personagem são imediatamente transmitidos pelo corpo do ator, suas roupas e sua maquilagem. Os outros elementos visuais do drama, o quadro da ação, o ambiente no qual ela se desenrola, podem igualmente ser instantaneamente comunicados pelos cenários, a iluminação, as marcações dos atores no palco. (O mesmo se aplica ao cinema e ao teleteatro.)

Estas são as considerações mais primárias. Muito mais profundo, muito mais sutil, é o modo pelo qual o drama é capaz de operar simultaneamente em vários níveis. A literatura discursiva, o romance, o conto, o poema épico, operam, a cada dado momento, apenas segundo uma única dimensão. Sua narrativa é linear. Complexidades tais como a ironia e o *double-take** estão naturalmente ao alcance dos escritos discursivos, mas têm de ser construídos mediante o acúmulo do panorama global pela adição

* Não há expressão em português para esse recurso cênico em que A vê B, passa adiante o olhar e só então percebe quem é, voltando-se rápido; o mesmo recurso pode ser usado em relação a uma fala, só compreendida na "segunda tomada". (N. da T.)

sucessiva de elementos. E há um alto grau de abstração em qualquer história narrada de tal modo: o autor pode ser visto constantemente a trabalhar na seleção de seu material, a decidir-se a respeito do elemento a ser introduzido a cada etapa. O drama, por ser uma representação concreta de uma ação à medida que ela efetivamente se desenrola, é capaz de mostrar-nos vários aspectos simultâneos da mesma e também de transmitir, a um só tempo, vários níveis de ação e emoção. Por exemplo, uma linha de diálogo como "Bom dia, meu querido amigo!" pode ser dita em grande variedade de tons de voz e expressões. Segundo esses tons, a platéia pode perguntar-se se a pessoa que disse tais palavras foi sincera, se usou-as com sarcasmo ou se não haveria nelas até uma nota de hostilidade oculta. Num romance, o autor teria de dizer algo assim:

> "Bom dia, meu querido amigo" — disse ele. Mas Jack teve a impressão de que ele realmente não queria dizer exatamente aquilo. Estaria ele sendo sarcástico, perguntou-se, ou estaria reprimindo alguma hostilidade profundamente sentida...

A forma dramática de expressão deixa o espectador livre para decidir por si mesmo a respeito do subtexto escondido por trás do texto ostensivo — em outras palavras, ela o coloca na mesma situação em que se encontra o personagem a quem são dirigidas aquelas palavras. E por isso mesmo permite que o espectador experimente diretamente a emoção do personagem, em vez de ter que aceitar uma simples descrição dele. Além do mais, essa necessidade de os espectadores decidirem por si mesmos como interpretar a ação acresce ao suspense com que a platéia acompanhará a história. Ao invés de serem informados a respeito de uma situação, como inevitavelmente acontece ao leitor de um romance ou conto, os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela.

De modo que podemos dizer que o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos. E essa sua natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer forma narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui.

Há uma aparente exceção a essa idéia: a técnica moderna do monólogo interior, no qual o romancista nos coloca dentro da mente de seu personagem e segue seus pensamentos à medida que ocorrem. Porém o próprio termo monólogo, que vem do drama, revela que o monólogo interior é, de fato, uma forma tão dramática quanto narrativa. Monólogos interiores são, essencialmente, drama; e portanto podem ser representados — como freqüentemente o são, particularmente no rádio. Um escritor como Beckett, cujas narrativas são, em sua maior parte, monólogos interiores, deve ser considerado, acima de tudo, como um notável escritor dramático, fato esse comprovado por seu imenso sucesso como escritor tanto para o palco quanto para o rádio.

O que o drama tem de imediato e concreto, bem como o fato de ele forçar o espectador a interpretar o que está acontecendo a sua frente em uma multiplicidade de níveis, fazendo com que *ele* seja obrigado a decidir se o tom de voz do personagem era amigável, ameaçador ou sarcástico, significa que o drama tem todas as qualidades do mundo real, das situações reais que encontramos na vida — porém com uma diferença fundamental: na vida as situações que se nos confrontam são reais; no teatro — ou nas outras formas de drama (rádio, TV, cinema) — elas são apenas representação, faz-de-conta, *jogo.**

* Em inglês, a palavra usada é *play*, peça e jogo. (N. da T.)

Ora, a diferença entre a realidade e o jogo dramático é a de que o que acontece na realidade é irreversível, enquanto que em uma peça, que é um jogo, é possível começar-se tudo de novo, da estaca zero. Uma peça é um simulacro da realidade. Isso, longe de fazer de uma peça um passatempo frívolo, na realidade sublinha a imensa importância de toda atividade lúdica para o bem-estar e desenvolvimento do homem.

As crianças brincam para familiarizar-se com os esquemas de comportamento que terão de usar e vivenciar na vida, na realidade. Os filhotes de animais brincam para aprender a caçar, a fugir, a orientar-se. Toda atividade lúdica desse tipo é essencialmente dramática, porque consiste em mimese, em imitação de situações da vida real e de esquemas de comportamento. O instinto lúdico é uma das forças básicas da vida, essencial à sobrevivência do indivíduo tanto quanto à da espécie. De modo que o drama pode ser considerado como mais do que mero passatempo. Ele é profundamente ligado aos componentes básicos de nossa espécie.

É possível objetar que isso é verdade quando se fala do jogo das crianças e dos animais; mas pode-se dizer o mesmo a respeito de uma comédia de Noel Coward ou uma farsa da Broadway?

Eu argumentaria que, por estranho que pareça, o caso é exatamente o mesmo, por mais indiretamente que seja, ou por maior que seja o número de diferenciações necessárias.

Encaremos o problema do seguinte modo: em seu jogo, as crianças experimentam e aprendem os papéis (notem a terminologia, que vem do teatro) que desempenharão na vida adulta. Boa parte dos debates atuais a respeito da igualdade para as mulheres, por exemplo, está ligada à demonstração de que as menininhas recebem uma espécie de lavagem cerebral que as reduz a uma posição de inferioridade ao aprenderem um determinado tipo

do comportamento feminino na infância, em grande parte por serem levadas a jogar (brincar) de modo diferente dos meninos. Se esse é o caso, é igualmente evidente que a sociedade continua a instruir (ou, se preferem, a aplicar lavagens cerebrais) seus membros nos diferentes papéis sociais que terão de desempenhar através de suas vidas. O drama é um dos mais poderosos instrumentos desse processo de instrução ou lavagem cerebral — os sociólogos chamam a isso o processo por meio do qual os indivíduos internalizam seus papéis sociais.

As formas dramáticas de apresentação — e em nossa sociedade todo e qualquer indivíduo é submetido a elas diariamente por intermédio dos veículos de comunicação de massa — são um dos principais instrumentos por meio dos quais a sociedade comunica a seus membros seus códigos de comportamento. Tal comunicação funciona tanto pelo estímulo à imitação quanto pela apresentação de exemplos de comportamento que devem ser evitados ou repudiados. Mas às vezes ocorrem casos graves de linhas cruzadas: o filme sobre *gangsters*, que foi concebido para demonstrar que o crime não compensa, pode, na verdade, demonstrar a um *gangster* em potencial como deve proceder na prática. Mas seja por estímulo ou repúdio, é pela atividade vicária do jogo (que é o que o drama representa, para o adulto) que muitos desses esquemas de comportamento são transmitidos, de forma positiva ou negativa.

A comédia de ambiente requintado à Noel Coward também transmite claramente esquemas de comportamento sob a forma de costumes, normas sociais e códigos sexuais exibidos; e mesmo a farsa de adultério, ao fazer com que se ria dos chocantes maus passos de clérigos encontrados em bordéis, também reforça códigos de comportamento. O riso é uma forma de liberação de ansiedades subconscientes. A farsa, como espero demonstrar mais tarde, trata das ansiedades nutridas por muita gente em torno de possíveis deslises de comportamento aos quais

as pessoas podem ficar expostas por intermédio de vários tipos de tentação.

Mas além de tudo isso, o drama pode ser mais do que um mero instrumento por meio do qual a sociedade transmite a seus membros normas de comportamento. Ele pode também ser instrumento de reflexão, um processo cognitivo.

Pois o drama não é apenas a mais concreta — isto é, a menos abstrata — imitação artística do comportamento humano real, mas também a forma mais concreta na qual podemos pensar a respeito de situações humanas. Quanto mais alto o nível de abstração, mais remoto da realidade humana se torna o pensamento. É uma coisa argumentar que, por exemplo, a pena de morte possa ser eficaz ou ineficaz, e outra bem diversa traduzir esse conceito abstrato, que pode ser corroborado por estatísticas, em termos de realidade humana. Isto só poderemos fazer imaginando o caso de um ser humano que esteja envolvido com a pena de morte — e o melhor caminho para fazê-lo será escrever uma peça a respeito e representá-la. Não é apenas por coincidência que as cúpulas pensantes que tentam elaborar planos de ação para as mais variadas contingências futuras, tais como epidemias ou guerras nucleares, o façam em termos de elaboração de cenários (roteiros cinematográficos) para a possível seqüência dos acontecimentos. Em outras palavras, eles traduzem suas estatísticas, seus dados de computador, para a forma dramática, para situações concretas que precisam ser representadas com a inclusão de todos os imponderáveis, tais como as reações psicológicas dos indivíduos que participam do processo decisório.

A maior parte do drama sério, desde as tragédias gregas até Samuel Beckett, compartilha dessa natureza. Trata-se de uma forma de filosofar, em termos não abstratos mas concretos; no jargão contemporâneo da filosofia, diríamos em termos existenciais. É significativo que

um filósofo existencialista da importância de Jean-Paul Sartre se tenha sentido compelido a escrever peças bem como romances. A forma dramática era o único método pelo qual ele poderia dar forma a algumas das implicações concretas de seu pensamento filosófico abstrato.

Bertolt Brecht, um marxista, também encarava o drama como um método científico, o teatro como um laboratório experimental concebido para se testar comportamentos humanos em certas circunstâncias dadas. "O que aconteceria se...?" é a premissa da maioria das peças dessa natureza. A maior parte dos problemas sociais dos últimos cem anos foram não só divulgados como também efetivamente investigados nas peças de escritores como Ibsen, Bernard Shaw ou Brecht; muitos problemas filosóficos profundos tiveram tratamento semelhante nas obras de Strindberg, Pirandello, Camus, Sartre e Beckett.

Porém — será possível objetar — em uma peça tais problemas são solucionados arbitrariamente, segundo os caprichos de um dramaturgo, enquanto que em um laboratório eles são testados objetivamente.

Estou convencido de que tal possibilidade existe igualmente no teatro; pois, também no teatro, há maneiras objetivas de se testar experiências de comportamento humano.

3 *O drama como experiência coletiva: o ritual*

O drama, portanto, pode ser encarado como uma forma de pensamento, um processo cognitivo, um método por meio do qual podemos traduzir conceitos abstratos em termos humanos concretos ou pelo qual podemos armar uma situação e descobrir suas conseqüências (por exemplo: o que aconteceria se o amor extraconjugal se tornasse um crime capital, como em *Medida por Medida*, de Shakespeare).

Entretanto, não terão o dramatista, o diretor, os atores, um controle tão completo da experimentação dramática desse tipo que possam determinar arbitrariamente seus resultados, fazendo-a sair exatamente como o queiram? E como, se tal for o caso, poderá o drama ser considerado como um modo de se testar as conseqüências e implicações de uma situação dada?

O autor e os intérpretes são apenas metade do processo total: a outra metade é composta pela platéia e sua reação. Sem platéia não existe drama. Uma peça que não é encenada é apenas literatura. Quando encenada, ou a peça funciona ou não, o que quer dizer que ou o público a considera aceitável ou não. Como tentei demonstrar no capítulo anterior, o drama compele o espectador a decifrar o que vê no palco exatamente do mesmo modo pelo

qual busca encontrar o sentido ou a interpretação para qualquer acontecimento que encontre em sua vida particular. Ele vê e ouve o que o fantasma diz a Hamlet e, do mesmo modo que o próprio Hamlet, tem de decidir se o fantasma é autêntico ou apenas um mau espírito enviado para tentar Hamlet para o pecado. De modo que o espectador é levado a experimentar o que se passa com o personagem que está no palco. E dentro de pouco tempo ele estará apto a julgar se a experiência transmite uma sensação autêntica. Em outras palavras, qualquer coisa que o autor e os atores apresentem ao público conseguirá, ou não, ser convincente.

Isso não quer dizer que a platéia tem a obrigação, por assim dizer, de concordar com Nora em *Casa de Bonecas*, de Ibsen, quando ela julga que deixar a casa do marido é a coisa mais certa a ser feita; mas o público sem dúvida poderá sentir se a situação conjugal armada por Ibsen é, como situação, basicamente real ou não. Mesmo aqueles que fizerem violentas objeções à ação de Nora terão sido compelidos a reformular sua atitude em relação ao casamento, a repensá-lo em termos do problema que confronta Nora e seu marido. Além do mais — e esta é uma das características mais atraentes e misteriosas do drama — algum tipo de reação coletiva, de consenso, freqüentemente aparecerá entre o público, reação esta que, em um espetáculo teatral, tende a tornar-se manifesta tanto para os atores quanto para o próprio público. Qualquer indivíduo que jamais tenha representado em um palco garantirá que a reação coletiva a uma peça é palpavelmente real. A platéia, sob certos aspectos, deixará de ser mera reunião de indivíduos isolados, transformando-se em um consciente coletivo. Não há nada de místico nisso. Afinal, se as pessoas estão se concentrando em uma mesma ação que se desenrola diante de seus olhos, todas elas, ao se identificarem com a ação e com os personagens que estão no palco, estarão também inevitavelmente reagindo

umas às outras; poderíamos dizer que todos estarão tendo em mente o mesmo pensamento (o pensamento que está sendo expressado no palco) e experimentando algo assim como uma mesma emoção. Ficarão todas igualmente aterrorizados quando Drácula inesperadamente levanta-se do caixão, todos igualmente revoltados quando Jean mata o canário em *Senhorita Júlia*, de Strindberg, todos igualmente divertidos quando o comediante diz sua piada. Se todos suspirarem de terror ou revolta ao mesmo tempo, todos rirem alto ao mesmo tempo, os atores experimentarão o acontecimento como uma reação poderosíssima do que há de parecer-lhes um monstro com muitas cabeças porém uma só mente. Eles são capazes de sentir claramente a tensão de uma platéia tensa, do mesmo modo que sentirão claramente o tédio quando a platéia, tendo perdido a concentração, começa a tossir ou a se mexer.

Tanto a reação positiva da platéia quanto a negativa afetam fortemente os atores. Se o público deixa de rir das piadas, os atores passam instintivamente a torná-las mais óbvias, a sublinhá-las, assinalando de modo mais claro que o que estão dizendo é engraçado. Se a platéia responde, os atores serão inspirados por esta reação, o que, por sua vez, solicitará reações cada vez mais fortes por parte do público. Esse é o famoso efeito de *feedback* entre palco e platéia. Porém existe um outro efeito, semelhante e igualmente poderoso: o que se dá entre os componentes individuais da própria platéia. O riso, por exemplo, é reconhecidamente contagiante. Algumas pessoas da platéia, mais rápidas do que outras na percepção de alguma graça, podem desencadear ondas de gargalhadas. Ver o vizinho do lado gargalhar de óbvio divertimento pode provocar o riso em determinado espectador, cuja reação, por sua vez, reforçará a do vizinho. De modo geral, pessoas que estão sozinhas lendo um livro ou assistindo televisão não se riem escandalosamente, como não serão levadas a aplaudir delirantemente sentimentos patrióticos que possam encontrar em um livro ou ver no vídeo. É por isso que os programas cômicos de rádio ou TV são produzidos com público de estúdio ou até mesmo com riso enlatado — o que é feito para que o espectador de televisão ou ouvinte de rádio isolado possa experimentar alguma coisa do contágio do riso coletivo; é por isso que Hitler jamais falava apenas ao microfone, insistindo sempre na presença de uma imensa platéia viva que vociferasse sua aprovação.

O efeito de *feedback* triangular do teatro ao vivo (e a experiência coletiva que a platéia recebe dela própria, até mesmo no cinema) é elemento importante no impacto do drama. Na televisção e no rádio, a platéia pode ser constituída por um número incomparavelmente menor de pessoas, ou até mesmo por um único indivíduo. Mesmo aqui, porém, um consenso como o acima referido pode aparecer em uma família, ou num grupo de amigos, ou, alternativamente, poderá nascer uma discussão durante a qual posições contraditórias serão apresentadas. E o teleteatro, em função do total numérico muito maior de sua audiência, poderá em última análise levar a um consenso semelhante, embora retardado, ao que uma platéia teatral estabelece e sente imediatamente, simplesmente porque os milhões de pessoas que viram determinada peça falarão a seu respeito nos dias subseqüentes. Um bom exemplo disso foi a peça de televisão britânica (*Cathy Come Home*) *Cathy Encontra um Lar*, que tratava dos problemas de pessoas sem lar em poderoso estilo semidocumentário e que teve conseqüências de grande alcance sobre a política habitacional do governo. No teatro ao vivo, tais efeitos são mais concentrados e mais imediatamente perceptíveis. Em casos exponenciais, quando uma peça de alta qualidade apresentada em um espetáculo de alto nível coincide com uma platéia teatral receptiva, o resultado produzido pode ser uma concentração de pensamento e emoção que conduzem a um maior grau de lucidez e de intensidade emocional que equivale a um nível

no vodu das Antilhas ou nas religiões xamanísticas da Ásia, nos quais o sacerdote ou até mesmo os membros da congregação são possuídos pelos deuses e agem e falam como eles. Em muitos rituais religiosos a ação é, para os fiéis, tanto simbólica quanto real, no sentido em que, por exemplo, o pão e o vinho são ambos símbolos do corpo de Cristo e, ao mesmo tempo, realmente o corpo de Cristo. Este também é um aspecto verdadeiramente dramático do ritual: o drama, ao contrário da poesia épica, é um eterno presente. Cada vez que se representa o *Hamlet*, Hamlet está presente e experiencia a seqüência dos eventos que lhe aconteceram antes como se estes estivessem acontecendo pela primeira vez. O que é igualmente verdadeiro em relação ao ritual. O ritual abole o tempo por colocar sua congregação em contato com eventos e conceitos que são eternos e, portanto, infinitamente repetíveis.

E no ritual, assim como no drama, o objetivo é um nível intensificado de conscientização, uma percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos dramáticos, catarse; em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação.

Os meios técnicos por meio dos quais tais objetivos altamente espirituais são alcançados têm de ser, por necessidade, semelhantes: o uso de uma linguagem elevada ou de verso, canto, música, entoação rítmica, efeitos visuais espetaculares: roupas especiais, máscaras, arquitetura espetacular. Os teatros podem ser descritos como catedrais seculares; as catedrais, como palcos religiosos. E repetidas vezes o teatro emergiu do ritual, principalmente na Grécia, mas também na Europa da Idade Média, nos mistérios e milagres que foram um desdobramento direto do ritual religioso.

O desenvolvimento da sociedade e da cultura é um processo constante de diferenciação: no ritual temos a raiz comum da música, da dança, da poesia e do drama;

mais alto de percuciência espiritual e transforma a experiência vivida em algo semelhante à experiência religiosa, um memorável momento culminante da vida do indivíduo.

E, é claro, historicamente o drama e a religião sempre estiveram muito intimamente ligados; ambos têm uma raiz comum no ritual religioso. Qual é a natureza do ritual e o que liga o ritual e o drama? Ambos são experiências *coletivas*, com o reforço triangular do *feedback* que há entre celebrante e platéia e entre platéia e platéia. O homem, como um animal social, animal incapaz de viver em isolamento, compelido a se tornar parte de uma tribo, um clã, uma nação, é profundamente dependente de tais experiências coletivas. Pois a identidade de um grupo social consiste, por definição, de um estoque comum de costumes, crenças, conceitos, bem como de língua, mitos, leis, regras de conduta. Mas, acima de tudo, o grupo — e cada um dos indivíduos que o compõem — precisa ser capaz de experimentar a própria identidade: os índios peles-vermelhas dançando em torno de sua coluna de tótens, bem como os milhões de espectadores que assistem à posse de um presidente ou vêem a rainha passar em revista o Desfile das Bandeiras, estão sendo levados a experimentar direta e poderosamente o que os une como grupo social. E todo ritual é basicamente dramático, simplesmente porque combina um espetáculo, algo a ser visto ou ouvido, com uma platéia viva; basta pensar na eucaristia, ou em uma coroação, ou em um funeral.

Podemos, portanto, encarar o ritual como um acontecimento dramático ou teatral — como podemos encarar o drama como ritual. O lado dramático do ritual manifesta-se no fato de todo ritual ter aspectos miméticos: contém uma ação de natureza altamente simbólica e metafórica, seja na dança por meio da qual a tribo representa os movimentos de seu animal totêmico, seja no compartilhar do pão e do vinho da eucaristia cristã, ou seja, como

no processo subseqüente de maior diferenciação, o drama expandiu-se em drama falado, balé, ópera, comédia musical. E o drama falado subdividiu-se nos vários gêneros: tragédia, comédia, tragicomédia, farsa e, com os desenvolvimentos tecnológicos posteriores, nos veículos diferenciados de palco, televisão, drama radiofônico e cinema. E ainda das mesmas raízes rituais originou-se grande parte dos cerimoniais políticos modernos — a posse de presidentes, muito do ritual dos grandes acontecimentos esportivos, tais como os jogos internacionais de futebol ou críquete, ou os Jogos Olímpicos, desfiles e manifestações de todo tipo, religiosos ou seculares, e inúmeros outros rituais públicos. Todos eles ainda retêm muitos elementos teatrais, havendo indícios de que possam vir a mesclar-se novamente com o teatro. Por exemplo, a tendência moderna na direção do *happening*, de eventos cênicos que envolvem participação direta da platéia na ação, importa elementos teatrais para o que, de outro modo, poderia ser considerado um ritual público de outra espécie, como um baile de máscaras ou um banquete.

É importante ter-se em mente tais fatos quando se fala ou pensa a respeito de drama. Eles trazem à mente a natureza básica mesma do dramático e nos lembram que este penetra praticamente todas as manifestações da vida social.

No ritual como no teatro, uma comunidade humana experimenta e reafirma sua identidade. Isso torna o teatro uma forma política, porque preeminentemente social. E é da própria essência do ritual que ele não só ofereça a sua congregação (ou, em termos teatrais, sua platéia) uma experiência coletiva de alto nível espiritual, como também, em termos muitos práticos, lhes ensine ou relembre seus códigos de conduta, suas regras de convívio social. Todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada. Dramaturgos como Ibsen ou Shaw atacaram os códigos sociais da sociedade; a comédia de costumes, tradicionalmente passada na sala de visitas, provavelmente reafirmava o código das classes mais privilegiadas que compunham seu público. Esse aspecto político do teatro é sublinhado pelo fato de a maior parte das nações modernas e desenvolvidas ter seus teatros nacionais (uma instituição que faz importante contribuição para a imagem que a nação tem de si mesma e a define em relação aos seus vizinhos). E via de regra elas têm sua peça nacional, que é apresentada em ocasiões importantes como uma espécie de reafirmação ritual da nacionalidade. Os alemães têm o *Fausto*, de Goethe, os franceses têm Molière e Racine, os ingleses têm Shakespeare. Quando o movimento nacionalista irlandês tomou verdadeiro impulso no século passado, Yeats e Lady Gregory fundaram o Teatro Abbey com o objetivo expresso de produzir um teatro e um drama nacionais que servissem como instrumento de definição da identidade da Irlanda. A peça nacional inglesa que chega mais próximo da reafirmação ritual da nacionalidade dos ingleses é, parece-me, *Henrique V*. Não é por coincidência que, no auge da II Guerra Mundial, quando a reafirmação da identidade da nação era mais do que urgente, Lawrence Olivier produziu o filme *Henrique V*. A grande fala do rei em Agincourt constitui algo que equivale ao âmago do ritual nacional inglês:

Hoje é o dia da festa de Crispim:
Quem viver hoje e for pra casa a salvo,
Quando ouvir esse nome vai alçar-se
E vibrar só com o nome de Crispim.
Para quem viver hoje e ficar velho
Todo ano vai ter vigília e festa
Para dizer "Amanhã é São Crispim",
E nos braços mostrar as cicatrizes
Contando que as ganhou em São Crispim.

Quando o velho esquecer de tudo o mais,
Mesmo assim há de ter sempre memória
Dos feitos deste dia; e os nossos nomes —
De Harry, o Rei, de Exeter e Bedford,
Warwick e Talbot, Salisbury e Gloster —
Serão lembrados nas canecas cheias
A cada vez que um homem bom e forte
Ensinar a seu filho a nossa história;
E nunca a festa de Crispiniano,
Desde este dia até o fim do mundo,
Há de passar sem que de nós se lembrem —
De nós, de nós os poucos felizardos,
De nós, pequeno bando só de irmãos
Pois o que hoje vai sangrar comigo
É meu irmão; e quem for mal nascido
Será fidalgo só por este dia;
E o inglês fidalgo que hoje dorme em casa
Vai maldizer não ter estado aqui
E ter vergonha quando ouvir falar
O que lutou no dia de Crispim.

Não tenho nenhuma dúvida de que nestes três últimos séculos essa fala tem desempenhado um papel realmente muito importante no estabelecimento da coesão da Inglaterra como nação. E é também interessante que a própria fala, servindo como instrumento de transmissão da história de uma grande batalha (e o drama é um dos métodos mais poderosos por meio dos quais episódios desse tipo podem ser mantidos vivos), mostre como a imagem que uma nação faz de si, bem como sua tradição marcial, podem ser criadas, estimuladas e preservadas. As peças históricas de Shakespeare têm tido papel muito importante na definição da identidade da Inglaterra e são, por isso mesmo, realidades políticas da mais alta ordem. Muito embora no atual período pós-imperial as atitudes de alguns grupos com relação às glórias patrióticas do passado estejam mudando, continuo a crer que essa visão ainda continue a prevalecer atualmente.

A representação de uma peça como *Henrique V* inevitavelmente se transforma em um ritual nacional. Ao ver como seus companheiros de platéia reagem, cada espectador individual pode aquilatar até que ponto a imagem que a nação faz de si e que está sendo retratada no palco ainda é válida. Do mesmo modo, qualquer mudança no clima de uma nação se tornará igualmente visível por intermédio do drama. Quando *Henrique V* deixar de provocar a emoção que buscou inspirar, será evidente que o clima, os ideais, a imagem e a identidade da nação terão se alterado decisivamente. Isso torna o drama um indicador e instrumento poderosíssimo de qualquer alteração política. Na Tchecoslováquia, por exemplo, nos anos que antecederam à Primavera de Praga de 1968, o teatro desempenhou um papel importante ao revelar à nação que o clima havia mudado. Cada indivíduo, por mais cético que fosse a respeito das ações do partido, não teria meios de saber o que estariam sentindo os outros em uma sociedade na qual todos tomam muito cuidado para não se expor à perseguição política por criticar abertamente o governo. No teatro, no entanto, o próprio modo pelo qual a platéia reagia ou não à exortação política tornava a situação clara para todos. Lembro-me, àquela época, quando estive em Praga, da sensação de alívio e exaltação que se apossou de toda a platéia durante uma apresentação de *Romeu e Julieta*, no momento em que Mercúcio morreu, maldizendo a todos, com "uma praga em ambas as vossas casas!". Todo membro da platéia sentiu as implicações políticas dessa condenação da inútil violência do conflito interpartidário e, à medida que cada indivíduo verificava que seu vizinho reagia do mesmo modo, a centelha desse reconhecimento mútuo era inflamada.

A Revolução Francesa, diz-se às vezes, começou realmente com a primeira apresentação de *O Casamento de*

Fígaro, de Beaumarchais, simplesmente por causa do modo pelo qual a platéia reagiu a essa apresentação visual altamente crítica do modo de viver da aristocracia, que revelou quão generalizado o sentimento antiaristocrático se havia tornado. Naturalmente que isso pode ser lenda ou excessivo simplismo; mas contém um pequeno grão de verdade importante.

4 *Estilo e caracterização*

O drama é a mais social de todas as formas de arte. Ele é, por sua própria natureza, uma criação coletiva: o dramaturgo, os atores, o cenógrafo, o figurinista, o encarregado dos acessórios de cena, o iluminador, o eletricista e assim por diante, todos fazem sua contribuição, do mesmo modo que também o faz a platéia, por sua simples presença. A parte literária do drama, o texto, é fixo, uma entidade permanente, porém cada representação de cada produção daquele mesmo texto é uma coisa diferente, porque os atores reagem de forma diferente a públicos que diferem entre si, bem como, é claro, a seus próprios estados interiores.

Essa fusão de um componente fixo e outro fluido é uma das principais vantagens que o teatro ao vivo leva em relação aos tipos gravados de drama — o cinema, o radioteatro, o teleteatro. Ao fixar permanentemente a interpretação/representação, bem como o texto, esses veículos condenam seus produtos a um inevitável processo de obsolescência, simplesmente porque os estilos de interpretação, dos trajes e da maquilagem, bem como as próprias técnicas de fixação em filme, disco ou tape, mudam também, de modo que antigas gravações de radioteatro

ou filmes antigos levam a marca indelével de produtos ligeiramente ridículos de uma outra época. Só os grandes clássicos, como por exemplo *O Bulevar do Crime*, de Marcel Carné, ou as comédias de Charles Chaplin ou Buster Keaton são capazes de sobreviver àquela aura de época passada.

O componente mais importante de qualquer performance dramática é o ator. Ele é a palavra transformada em carne viva. E carne, aqui, é usada no sentido mais tangível do termo. As pessoas vão ao teatro, acima de tudo, para ver pessoas bonitas; e entre outras coisas os atores são, também, pessoas que se exibem por dinheiro.

Negar um forte componente erótico a qualquer experiência dramática é a mais tola das hipocrisias. Em verdade, uma das maiores forças do teatro — bem como de todas as outras manifestações do drama — é a de que ele opera em todos os níveis a um só tempo, desde os mais básicos até os mais sublimes, e que no melhor drama uns e outros alcançam fusão perfeita. Deleitamo-nos com a poesia de Shakespeare em uma peça como *Romeu e Julieta* não só por se tratar de poesia suprema, mas também porque tal poesia configura-se em uma linda jovem e um rapaz que despertam nossos desejos; o desejo estimula a poesia e a poesia enobrece o desejo e, assim, a divisão entre corpo e mente, entre terreno espiritual — o que constitui, de qualquer modo, uma falsa dicotomia — é abolida e a natureza unificada do homem, animal e espiritual, reafirma-se.

Os atores corporificam e interpretam o texto fornecido pelo autor. E poderia parecer que eles são totalmente livres para fazê-lo do modo como bem entendessem. Mas isso só é verdade dentro de certos limites, já que o autor tem à sua disposição um instrumento muito poderoso para impor aos atores o modo de representação que deseja. Tal

instrumento é o estilo. Suponhamos que um ator tenha de dizer a seguinte fala em uma peça:

> Diga-me, amigo, quais as suas novas!
> Sou todo ouvidos, ânsias e temores
> E pronto p'ra enfrentar o que vier...

Ou que tivesse de expressar idéias idênticas em igual situação nos seguintes termos:

> Como é, Peter, vamos logo com essa história. Estou louco para saber as novidades... Sente-se aí... quer tomar alguma coisa?... Você sabe como isso é importante para mim... Estou tentando ser otimista sobre a resposta... mas não consigo deixar de ter dúvidas, também. Quer com água ou com soda?... Como é, diga logo o que tem para dizer... pode deixar que eu agüento...

É claro que a primeira passagem, sendo em verso e em linguagem ligeiramente literária, não pode ser interpretada com a aflição, o naturalismo, da segunda, que expressa pensamentos e circunstâncias perfeitamente semelhantes. Porém, ao compor a passagem em verso, o autor torna impossível, por exemplo, que o ator acompanhe sua ação oferecendo uma bebida qualquer ao seu visitante: pura e simplesmente não fica bem ficar perguntando a um amigo se ele prefere água ou soda nos ritmos um tanto solenes do verso branco (e se alguém o fizer, o resultado será um efeito um tanto ou quanto cômico, o que, obviamente não é o que se deseja aqui). A passagem em linguagem literariamente enaltecida, portanto, obviamente terá de ser dita com o ator mantendo uma postura muito mais digna e despojada; seus gestos terão de ser infinitamente mais estilizados, sua máscara muito mais serena. Para o ator que use linguagem desse tipo, por exemplo, é

inconcebível que fique coçando a cabeça ou esfregando o nariz enquanto fala. Porém, para o ator que estivesse dizendo a segunda fala, tudo isso seria perfeitamente possível: os ritmos são menos formais, mais quebrados, as palavras usadas mais corriqueiras. Brecht, um dramaturgo que era também soberbo diretor teatral, exigia que o autor usasse linguagem gestual, o que significa que este deveria escrever de modo a impor ao ator o estilo correto do movimento e da ação, compelindo-o a restringir-se à idéia que o autor tinha do modo pelo qual suas palavras deveriam ser representadas.

Porém o estilo em que é escrito o texto dramático preenche igualmente uma outra função: a de informar a platéia. Pelo estilo no qual a peça foi escrita o público é imediata e, em grande parte, inconscientemente informado da maneira pela qual deverá aceitar a obra, o que deverá esperar dela e a que nível deverá a ela reagir. Pois a reação de uma platéia depende em grande parte de suas expectativas. Se estiverem sob a impressão de que a peça *é para ser* engraçada ficarão mais rapidamente predispostos a rir do que se souberem, de início, que a obra deve ser encarada com a mais profunda seriedade. Parte disso é comunicado ao público pelo título, pelo autor, pelos atores do elenco, ou pelo fato de ela ser descrita no programa como comédia, tragédia ou farsa. No entanto, pode haver muita gente na platéia que não recebeu qualquer tipo de informação prévia, enquanto que, por outro lado, nem sempre se torna claro, mesmo após a leitura do programa, quais são as intenções do autor ou do diretor. Na primeira apresentação de *Esperando Godot*, de Beckett, peça escrita em um estilo extremamente insólito naquele tempo, o público não sabia como reagir, se devia rir ou chorar. Porém na maioria dos casos — e em relação a convenções já consagradas — o estilo das falas, da interpretação, o estilo do cenário e dos figurinos, transmitem imediatamente ao público as informações necessárias,

permitindo-lhe afinar suas expectativas com o nível adequado: esse estilo então lhe dirá, para permanecermos dentro dos limites de nosso exemplo, a que nível de abstração a peça se desenrolará. Em uma tragédia de Racine, por exemplo, a própria natureza dos alexandrinos altamente formalizados torna imediatamente claro que a peça concentrar-se-á nas mais sublimes paixões de seus personagens. Nesse tipo de peça nada é dito a respeito das preocupações menores dos personagens envolvidos. Fedra ou Andrômaca jamais são vistas comendo ou em conversa fútil. O verso e o nível da linguagem em pouco tempo dão-nos consciência disso.

Por outro lado, poderíamos indagar: o que faz o autor dramático decidir o estilo em que há de escrever sua peça? Quando deverá ele usar verso, quando a prosa?

O verso afasta a ação da esfera cotidiana, familiar, tornando claro que nenhum esforço será envidado no sentido de retratar a vida em sua mesquinhez rotineira. T. S. Eliot considerava que, em seus momentos culminantes, suas peças deviam atingir uma intensidade emocional que só pode ser alcançada pela mais rica linguagem e pelo fluxo rítmico da poesia. A fim de permitir-se alcançar tais clímaxes por meio de uma delicada transição e sem quebra de estilo, ele já começava uma peça como *O Coquetel* (*The Cocktail Party*) em verso, porém um verso em nível tão modesto que tinha quase que o som da prosa:

ALEX: Você não percebeu a graça, Júlia:
Não houve tigres. Eis aí a graça.
JÚLIA: Então por que você subiu na árvore?
Você e o Marajá.
ALEX: Mas cara Júlia!
Não adianta. Você não ouviu...

O público, a essa altura, mal nota que um diálogo trivial como o citado acima é em versos, porém gradativamente ele irá tomando consciência de seu ritmo.

No clímax da peça, quando um dos personagens já foi martirizado por sua religião, o autor pode elevar o nível da emoção e da poesia a um ponto muito mais alto:

REILLY: Diria que sofreu o que devemos
Todos sofrer em medo, dor e ódio
— Isso e, além disso, toda a relutância
Que tem o corpo de tornar-se *coisa.*
E ela ainda mais, por ser mais consciente
Do que nós todos. Ela pagou mais
Em sofrimento. É parte do desígnio.

Outra razão pela qual um dramaturgo pode optar por compor sua peça em versos pode ser sua incapacidade para reproduzir a forma exata pela qual falariam as pessoas que vivem no mundo de sua obra, por desenrolar-se ela em um passado remoto ou em um país ou civilização excessivamente afastado de nós no espaço para poder ser facilmente reproduzível em termos de nosso vernáculo normal. O verso elimina a necessidade de se tentar conseguir efeitos realistas integralmente convincentes. É por isso que muitas peças modernas que tratam de assuntos históricos ou de localização exótica apresentam certa tendência para serem escritas em verso. Por outro lado, um autor como Bernard Shaw, desejando salientar o quanto estamos enganados ao julgar que personagens históricos sejam diferentes de nós mesmos, fez Joana d'Arc e Júlio César falarem um inglês contemporâneo, com todos os anacronismos implícitos em tal opção, a fim de desmitificar tais personagens históricos.

Tudo isso demonstra que o nível da linguagem, o estilo no qual uma peça é escrita — e conseqüentemente representada — têm relação com o nível em que o público encara os personagens. O excelente crítico canadense Northrop Frye destacou quatro níveis de discurso — que são tão aplicáveis ao romance quanto ao drama — segundo os quais, quando o público encara os personagens como

infinitamente superiores a ele mesmo, como se foram deuses, estamos no reino do mito; quando os encara como homens que pairam acima dos outros homens, estamos no reino do heróico; quando os personagens forem encarados como sendo do mesmo nível que o próprio público, temos um estilo realista; e se a platéia chega a ver os personagens com menosprezo, então estamos no modo irônico.

Os mitos — como no caso da tragédia grega — exigirão os mais altos vôos da linguagem poética, e as peças heróicas a respeito de reis e rainhas, bem como de superhomens ou mulheres, igualmente necessitarão de uma linguagem elevada.

No plano realista, quando o autor nos confronta com gente que habita a mesma esfera social que nós mesmos, é recomendável a prosa. E se menosprezamos os personagens, se há um desejo de fazer-nos sentir que somos superiores a eles em inteligência — como por exemplo na farsa ou na sátira — novamente a linguagem pode ser estilizada, porque ainda estaremos observando personagens distantes de nós mesmos, mesmo que a distância seja para baixo: a linguagem, aqui, pode ser mecanicamente repetitiva ou exageradamente tola, ou até mesmo empregar um estilo de verso caricato, como pode ser o caso na sátira ou na paródia.

O que se aplica ao estilo geral de uma peça via de regra é também válido para cada personagem: em uma peça boa, escrita por um dramaturgo competente, cada personagem terá seu próprio estilo de falar — o qual, entretanto, terá de ser uma variante dentro do nível geral de linguagem de peça como um todo.

Em outras palavras: uma vez que o autor se tenha imposto limites mínimos e máximos dentro dos quais a linguagem da peça poderá mover-se, ele poderá variar o nível dentro dessa gama, segundo o modo pelo qual deseja que vejamos personagens ou cenas. Nos momentos em que ele está refletindo sobre suas próprias emoções mais

profundas, Hamlet fala em versos; quando dando instruções aos atores ou relaxado recostado no colo de Ofélia, ele fala em prosa. E os coveiros — palhaços aos quais nós, o público, devemos sentir-nos superiores, — usam uma prosa ainda mais baixa e grotesca. Quando a prosa é usada para expressar sentimentos elevados, pode transformar-se em prosa poética.

No entanto, a língua está muito longe de ser o único instrumento de caracterização à disposição do autor. Ela determina o clima geral. A caracterização de cada indivíduo em uma peça é em grande parte uma questão de ação e reação desse mesmo indivíduo. Um dos erros nos quais mais freqüentemente incorrem os dramaturgos estreantes ou inexperientes é o de pensar que se pode caracterizar alguém m uma peça fazendo com que os outros personagens falem a seu respeito.

JONES: O que é que você acha do Smith?
MAC: É um unha de fome. Não empresta dinheiro a ninguém, nem que esteja arrebentando de rico.

E assim por diante. Poder-se-ia julgar que com isso Smith fica caracterizado. Curiosamente, porém — e só a longa experiência do convívio com o drama nos convence disso — no drama essa espécie de caracterização por ouvir dizer simplesmente não funciona. Shakespeare usa descrições de um personagem feitas por outro, mas o verdadeiro impacto da caracterização sempre nasce daquilo que fazem os próprios personagens. Se o autor colocar Smith em cena e o fizer efetivamente representar sua mesquinhez, o impacto será muito maior:

JONES: Olá, Smith. Você parece contente hoje.
SMITH: Eu estou contente. Acabo de ganhar vinte libras nas corridas. Apostei num azarão que pagou 50 por 1.

JONES: Parabéns. Por falar nisso... eu estou num aperto danado. Será que você poderia me emprestar cinco libras até quinta?
SMITH: Desculpe, meu velho. Absolutamente impossível. Você sabe como eu sou pobre...

As falas acima ainda têm a vantagem de caracterizar também o segundo personagem como oportunista, já que aproveita a primeira chance que lhe aparece. Admito que o exemplo acima é demasiadamente simplista, mas creio que, assim mesmo, demonstra o que queremos dizer. Analise-se qualquer peça escrita com verdadeira habilidade e descobrir-se-á que invariavelmente a caracterização está na ação. No drama, é claro, a linguagem muitas vezes *é* a ação. Podemos dar um passo mais adiante e afirmar que toda linguagem no drama necessariamente *transforme-se* em ação. No drama preocupamo-nos não apenas com *o que* o personagem diz — com o significado puramente semântico de suas palavras — mas também com o que ele *faz* com elas:

JIM: Liz, quer ir ao cinema comigo amanhã de noite? Está passando um filme de Judy Garland aqui perto.
LIZ: Desculpe, Jim, mas amanhã de noite vou ter de lavar a cabeça. Desculpe.

O que importa não é o que a moça diz — isto é, que tem de lavar a cabeça — mas sim o modo pelo qual esse trecho de diálogo afeta o outro personagem. Dizendo isso ela está rejeitando toda tentativa de aproximação por parte do rapaz. É por isso que atores e diretores falam de texto e subtexto.

Isso nos traz de volta ao elemento de importância suprema que constitui o impacto e a força inerentes ao drama: mesmo nesse pequeno diálogo extremamente simplificado que dei como exemplo, cabe à platéia decidir por si

mesma que ação existe efetivamente por trás da indigente declaração da moça de que tem de lavar a cabeça toda quinta-feira de noite. Nós, na platéia, temos de decidir se suas palavras constituem de fato uma rejeição, o que teremos de fazer com base em nossa própria experiência, em nossas próprias reações diante da vida. Porque temos de tomar tal decisão somos forçados a nos colocar no lugar do personagem que rejeita, ou no do que é rejeitado, e temos de aprimorar em alto grau nossa capacidade de empatia, de identificação — nós vivenciamos a ação no palco junto com os personagens. O que *não* é dito é tão importante no drama — como ação e como caracterização — quanto o que *é* dito. O que importa não são as palavras, mas sim as circunstâncias nas quais tais palavras são ditas. Em *O Cerejal*, de Tchekov, no último ato é planejada toda uma situação para que Lopakhine peça Varya em casamento. Finalmente os dois são colocados à nossa frente e vemos que não fazem mais do que conversar uma conversinha sem importância sobre os mais triviais assuntos. As palavras são triviais, porém a emoção é monumental, simplesmente porque temos consciência do que está acontecendo, mais do que está sendo dito. E o que está acontecendo é que aqueles dois seres estão perdendo a última oportunidade de ainda virem a ser felizes. Simplesmente por timidez. Por covardia. Pela incapacidade de dizer a palavra certa. Aqui a ausência de linguagem transforma-se não só em caracterização forte e inesquecível, como também em ação igualmente forte e inesquecível.

5 *A estrutura do drama*

Para usarmos os termos mais simples e correntes, a tarefa básica de qualquer pessoa preocupada em apresentar qualquer espécie de drama a uma platéia consiste em captar a atenção desta e prendê-la pelo tempo que for necessário. Somente quando esse objetivo fundamental houver sido atingido é que poderão ser alcançados objetivos mais elevados e ambiciosos tais como a transmissão de sabedoria e compreensão, a poesia e a beleza, o divertimento e o relaxamento, o esclarecimento e a purgação de emoções. Quando se perde a atenção do público, quando se fracassa no objetivo de se fazê-lo ficar concentrado no que está acontecendo, no que está sendo dito, tudo está perdido.

Assim sendo, a criação do interesse e do suspense (em seu sentido mais lato) está por trás de toda construção dramática. Expectativas precisam ser despertadas, mas nunca satisfeitas antes do momento final em que cai o pano; a ação precisa parecer estar, a cada momento, chegando mais perto de seu objetivo, porém sem atingi-lo de forma completa antes do final; e, acima de tudo, é preciso que haja constante variação de andamentos e ritmos, já que qualquer tipo de monotonia está certamente fadada a embotar a atenção e a provocar o tédio e a sonolência.

O interesse e o suspense não precisam necessariamente ser despertados por recursos de intriga: no início de

um balé destituído de enredo a beleza dos primeiros bailarinos pode ser suficiente para despertar interesse, enquanto que as expectativas da platéia quanto à possibilidade de ver toda uma vasta variedade coreográfica fornece suspense suficiente para manter a concentração do público por muito tempo. A apresentação de um tema, sua primeira variação e a engenhosidade do autor para continuar a variar (desde que o tema inicial tenha sido em si bastante atraente para provocar interesse) podem originar uma expectativa suficiente, bem como o suspense. Em *Esperando Godot,* o próprio fato de os personagens ficarem garantindo um ao outro que nada jamais acontece e que eles não têm nada que esperar cria sua própria forma de suspense: o público não consegue acreditar que tal seja efetivamnte o caso e fica querendo saber *o que* acontecerá. E ao longo do caminho que nos leva à admissão final de que, em última análise, não há realmente nada acontecendo, um número suficiente de episódios interessantes ocorreu, tendo cada um deles gerado seu próprio interesse e suspense.

E existe um sem-número de espécies de suspense: este pode estar em uma pergunta como: "E agora, o que vai acontecer?", mas igualmente pode estar contido na pergunta: "Eu sei o que vai acontecer, mas *como* será que vai acontecer?", ou até mesmo: "Eu sei *o que* vai acontecer e como vai acontecer, mas como será que X vai reagir?". Ou ele poderá ser também de outro tipo completamente diferente, tal como: "O que será que estou vendo acontecer?", ou: "Esses acontecimentos parecem formar um esquema qualquer, mas que tipo de esquema será?" Uma coisa, apenas, é certa: alguma espécie de indagação básica tem de emergir logo no início de qualquer forma dramática, de modo que o público possa, por assim dizer, estaeblecer quais serão seus principais elementos de suspense. Pode-se dizer que o tema principal de uma peça precisa tornar-se claro no devido tempo. Na maioria das peças ou dos filmes, este tema será uma indagação, tal como quem terá cometido o assassinato, ou será que o rapaz vai conquistar a moça no fim, ou será que o marido enganado vai descobrir que a mulher tem um amante? Uma vez que o público tenha apreendido esse tema principal, esse objetivo primordial da ação, sua expectativa ficará firmemente fixada em torno do alvo final e saberá para onde ele e a peça estão indo, e qual é a questão básica. Só o que resta saber é por que caminho tortuoso, por que tipo de arco, a solução final será atingida.

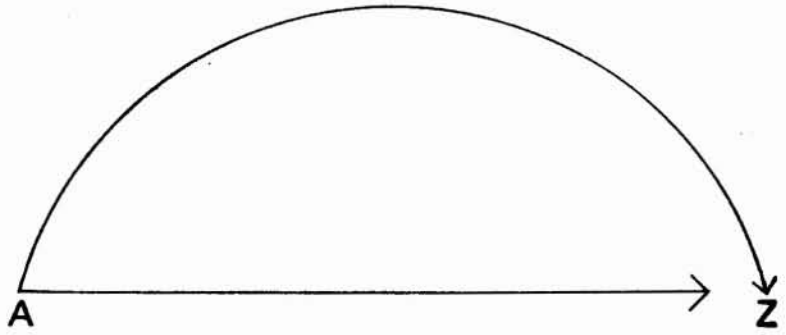

FIGURA 1

Acontece, porém, que a capacidade humana para manter a atenção em alguma coisa é relativamente curta. Um

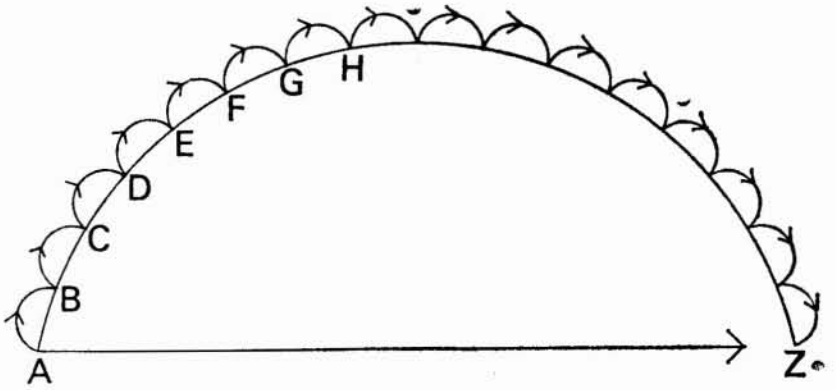

FIGURA 2

único elemento principal de suspense não é suficiente para prender a atenção da platéia através de toda a duração de uma peça. Ao arco principal da ação será necessário sobrepor uma série de arcos subsidiários, originados de elementos subsidiários de suspense. Enquanto nosso interesse principal fica concentrado na questão de quem terá cometido o assassinato, ficaremos ao mesmo tempo, e por muito curto prazo, perguntando-nos ansiosamente se o jardineiro que está sendo interrogado naquele momento efetivamente viu o assassino pular o muro etc. O componente principal de suspense, por assim dizer, leva o subsidiário na garupa. E, naturalmente, elementos subsidiários de suspense podem anteceder o aparecimento do tema principal ou objetivo da peça. Em *Hamlet*, por exemplo, o primeiro elemento de suspense é relativamente menor: será que o fantasma vai aparecer de novo? A seguir: será que ele vai aparecer para Hamlet? Depois, tendo aparecido: o que dirá ele? E é só quando tanto Hamlet quanto nós mesmos já tivermos ouvido o que o fantasma tinha a dizer que o tema principal da obra, o da vingança, aparece e, com ele, emerge o mais importante elemento de suspense: será Hamlet bem sucedido em sua tarefa de vingar? Só então é que compreendemos a natureza do principal arco ao qual os elementos menores de suspense que vinham mantendo nossa atenção estão agregados.

Existe, assim, a necessidade de um elemento de suspense para cada cena ou segmento da ação, sendo todos eles superimpostos ao objetivo principal ou ímpeto de suspense da peça inteira. A qualquer momento dado, de qualquer peça, o diretor e os atores precisam ter consciência desses objetivos maiores — estratégicos —, ou menores — isto é, táticos —, que não só coexistem como também se apóiam mutuamente. Porém ainda existe um terceiro elemento de suspense, microcósmico e puramente local, presente em todos os momentos de toda peça bem planejada — o microssuspense de cada fala isolada do diálogo

ou de cada pequeno detalhe ou atividade física ou gestual, nos quais os atores estão engajados em exato momento. O suspense da ação principal depende da existência de pelo menos duas soluções para o problema principal da peça: o assassinato poderá ser encontrado ou não; o rapaz poderá conquistar a moça ou não. O suspense de cada cena, analogamente, tem de depender da possibilidade de pelo menos duas soluções para o objetivo que deve alcançar: o fantasma poderá aparecer ou não; ele falará ou não. O suspense nas unidades mais pequenas de diálogo ou ação deve consistir, portanto, na possibilidade de várias respostas possíveis para cada pergunta ou afirmação feita no diálogo, ou até mesmo para cada gesto ou movimento que compõe a cena. O previsível é a morte do suspense e, por isso mesmo, do drama. O bom diálogo é imprevisível. Falas que só provocam respostas previsíveis, gestos que apenas repetem o que já foi transmitido por outros meios, são coisas mortas e devem ser eliminados. O brilho do diálogo de grandes autores de comédia, como Noel Coward ou Oscar Wilde, reside em seus paradoxos e surpresas; a grandeza de gigantes entre dramaturgos como Shaespeare reside na originalidade de sua linguagem e de

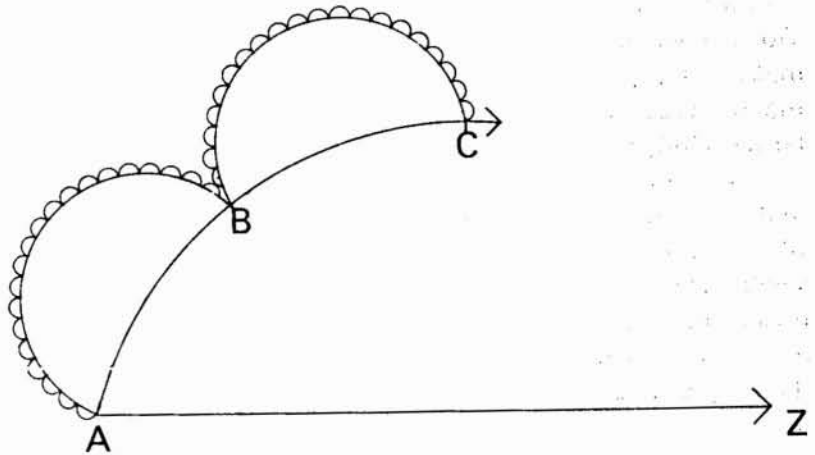

FIGURA 3

suas imagens (o que não passa de uma outra maneira de dizer o inesperado, sua capacidade para surpreender). O diálogo, que serve o objetivo tático imediato de cada cena ou segmento, sobrepõe assim, um terceiro arco, um terceiro elemento de surpresa, sobre os dois anteriores:

Cada formulação surpreendente, cada momento verbal feliz, cada grão de espírito ou de imagística original, contribui para o interesse, a imprevisibilidade, a capacidade do diálogo de prender a atenção. E, é claro, no cinema e na televisão, em suas formas dramáticas, o interesse e o suspense criados pelo movimento da câmera, pelos elementos visuais e pela justeza pictórica preenchem as mesmas funções, o que é igualmente verdadeiro em relação às expressões se aos movimentos do ator tanto no palco quanto na tela e no vídeo. Uma fala aparentemente morta pode tornar-se plena de suspense por causa de um olhar inesperado entre um ator e outro, ou por um súbito brilho em seus olhos.

O desenho aqui delineado é meramente esquemático. Não há razão para que não haja toda uma imensa variedade de elementos de interesse e suspense atuando uns sobre os outros em organizações incomparavelmente mais complexas. Msmo assim, porém, esses três níveis básicos são essenciais. Um corte transverso de qualquer ação dramática deve, em qualquer momento dado, evidenciar ao menos esses três. Se algum deles estiver faltando ou revelar-se débil, a atenção da platéia cairá.

O estabelecimento do objetivo principal da peça é normalmente chamado de exposição. Trata-se de um termo útil, embora a esta altura se tenha tornado um tanto obsoleto. Na "peça bem feita" tradicional a exposição fornecia um arcabouço firme como ponto de referência para os relacionamentos entre os vários personagens, suas atividades pregressas e, além disso, estabelecia o tema principal da peça. O drama moderno, seja no teatral seja no dos veículos de comunicação de massa, assume muito me-

nos comprometimentos desse tipo. À medida que as platéias dos veículos de massa são expostas a quantidades cada vez maiores de drama, é inevitável que seja elevado o nível de sofisticação: as pessoas tornam-se mais observadoras, mais aptas a decifrar os códigos de sugestões introduzidos aqui e ali, bem como se tornam mais céticas quanto à possibilidade de aceitar sem hesitação o que é dito ou feito. De modo que o nível de incerteza permissível ao drama elevou-se perceptivelmente; na realidade, essas incertezas já são aceitas como um novo fator de suspense. Em um filme de Antonioni ou de Altman, do mesmo modo que em uma peça de Beckett ou Ionesco, é muito possível que já não nos proponhamos mais a pergunta que o drama mais convencional apresenta sempre ao espectador: "E agora, o que será que vai acontecer?", substituindo-a por outra, muito mais ampla: "O que estará acontecendo?". Com tal evolução no sentido de um afastamento da exposição clássica, os outros termos tradicionais usados na descrição da estrutura da "peça bem feita" também se tornaram um tanto menos convenientes. Se a exposição tornou-se menos definida, muito daquilo que anteriormente era chamado de desenvolvimento ou complicação do enredo tende a mesclar-se no prolongado desembaraçar dos inúmeros fios da meada do drama — que poderá igualmente ser denominado de exposição contínua —, o que resultará no fato de o ponto crucial em que tudo muda (*peripeteia*) e o clímax e a solução da peça poderem também tornar-se menos definidos. No entanto, tais conceitos são extremamente valiosos nos casos em que são aplicáveis. O que é preciso é que tomemos muito cuidado para não julgar que nos casos em que não são aplicáveis isto signifique necessariamente que haja algo de errado com a peça. A provocação do interesse da platéia não é apenas, como já o julgaram muitos dramaturgos, uma questão de se inventar um fio de história adequado, uma ação, um enredo. O segredo está na fusão do inte-

resse do enredo com o interesse dos personagens. Mesmo a mais violenta das ações permanecerá destituída de impacto e basicamente desinteressante se o público não conhecer, não gostar e, conseqüentemente, não se interessar suficientemente pelos personagens. Como é que um personagem se torna objeto de afeição ou interesse? A distribuição do elenco, a personalidade do ator escolhido para desempenhar o personagem, podem ajudam muito. Mas basicamente toda a questão gira em torno daquele terceiro elemento de suspense, que é estritamente localizado, ou seja, a qualidade do diálogo que os personagens usam para falar. Um personagem que jamais diz qualquer fala que seja provocante, espirituosa, divertida ou interessante terá grande dificuldade em captar a simpatia do público ou, por outro lado, sua hostilidade. E nesse caso, por mais engenhosas que sejam as reviravoltas do enredo no qual ele está envolvido, o público pouco se importará com ele.

Despertar e sustentar a atenção através da expectativa, do interesse e do suspense são, como já salientei, os aspectos mais primitivos e populares da estrutura dramática. Todos os outros problemas mais complexos e sutis repousam sobre essa base. À exceção do radioteatro, todas as outras formas dramáticas existem tanto no espaço (como a pintura e a fotografia) quanto no tempo (como a música e a poesia). Assim, uma combinação de elementos espaciais permite um número infinito de permutações estruturais entre a unidade espacial em diversidade rítmica, por um lado, e unidade de andamento e tom em uma imensa variedade de mudanças visuais, por outro. Pode haver esquemas de intensidades que crescem até um clímax para depois baixar, formas ascendentes de intensificação gradativa de todos os elementos (velocidade, andamento, ritmo de luz, cor) e outras, descendentes, nas quais elas gradativamente se atenuam; ou ainda outras, circulares, nas quais o final retoma a configuração inicial.

A repetição de vários elementos a intervalos regulares cria um tipo de desenho; os contrastes violentos e as transições abruptas e surpreendentes, um outro, completamente diferente.

A verdade essencial a ser lembrada, entretanto, é a de que enquanto a ausência de uma forma é amorfa, destituída de estrutura discernível, toda forma, toda estrutura, depende da articulação e da conjunção de elementos distintos. Isso é suficientemente importante na dimensão espacial, na qual a distribuição dos personagens pelo palco, a distribuição da cor e da luz, determinam a diferença entre o caos e o compreensível. Na dimensão temporal, porém, esse aspecto ainda é mais vital: do mesmo modo que uma peça musical caminha com seus próprios ritmos e precisa ser subdividida em seções distintas, nas estrofes e coros de uma canção, nos movimentos de uma sonata ou de uma sinfonia, assim também o movimento de qualquer forma dramática tem de ser igualmente articulado e formulado. Quando alguém começa, em uma cidade desconhecida, uma longa caminhada de dois ou três quilômetros ao longo de uma rua reta, esta a princípio parecerá interminável. Em uma segunda vez, quando já se pode lembrar de certos pontos de referência no caminho, que se tornam objetivos subsidiários e articulam a jornada, o tédio será menor e o tempo passará muito mais rapidamente. Qualquer coisa que não tenha forma ou qualquer indicação de articulações internas pode não ter fim. Uma vez que compreendamos que a distância é dividida em — digamos — quatro partes, cada uma das quais facilmente acessível, o terror de se partir na direção de um objetivo distante e indefinido desaparece. Clareza de estrutura e um nítido "balisamente" do curso da ação são, assim, elementos formais da maior importância na construção do drama. E quanto maior for a variação entre cada segmento e o seu vizinho mais próximo, menor será o perigo da monotonia, outra assustadora fonte de tédio.

Em uma forma de arte na qual a estruturação da obra dentro de uma dimensão de tempo é de tamanha importância, é natural que o *timing** — um sentido instintivo de ritmo e andamento — seja a marca registrada do bom autor dramático, assim como do diretor e do ator, ficando nele incluídas desde a duração (ou brevidade) de cada cena ou segmento separados que compõem a obra dramática até a mais mínima das pausas que possam existir entre um levantar de sobrancelha e o dizer da fala.

A economia é a própria essência do *timing*. Entre muitas outras coisas, o drama é um método de comunicação. Ver uma peça, um filme, um seriado de televisão, ouvir uma peça radiofônica, torna manifesta nossa disposição para aceitar que alguma coisa nos seja comunicada e, por isso mesmo, ficamos interessados em decifrar a comunicação: tudo o que acontece naquele vídeo ou naquela tela ou naquele palco, naquele horário de transmissão radiofônica, tem a obrigação de contribuir para aquele ato de comunicação. Max Frisch descreve em seus diários o episódio em que, quando foi chamado pela primeira vez pelo teatro de Zurique para receber sua primeira encomenda oficial de uma peça, chegou cedo demais e ficou sentado na platéia vazia e escura. Repentinamente, as luzes do palco acenderam-se, um assistente de contra-regra apareceu e arrumou algumas cadeiras a serem usadas em um ensaio que estava a ponto de começar. Frisch descreve a enlevada atenção com que observou aquela atividade e como, repentinamente, cada movimento executado por aquele indivíduo adquiriu a mais tremenda significação, pura e simplesmente porque ele os estava executando em um palco iluminado e dentro de sua moldura. Simplesmente porque estamos condicionados a pensar em um palco (ou um

* A expresso *timing*, intraduzível em uma palavra para todas as suas implicações de ritmo, andamento, noção exata do momento em que algo deve ser dito ou feito, já é hoje geralmente aceita no nosso vocabulário dramático. (N. da T.)

vídeo ou uma tela) como espaços nos quais coisas significativas nos são mostradas; em função disso eles concentram nossa atenção e compelem-nos a organizar tudo o que neles acontece em algum esquema significativo, a tentar encontrar sentido no que seria o seu esquema. É por causa desse condicionamento que tudo o que não for necessário ou não contribuir para a composição do esquema há de parecer sempre irritante, uma intromissão. O dramaturgo, o diretor, os atores, o cenógrafo e o figurinista precisam, por isso mesmo, ter plena consciência permanente da função de cada detalhe dentro da estrutura geral. Uma fala do diálogo pode não contribuir de forma direta para o andamento do enredo, mas pode ser essencial para o estabelecimento desta ou daquela pista vital a respeito de um personagem; um móvel pode integrar a cenografia e jamais chegar a ser usado, desde que faça importante contribuição para a criação da atmosfera adequada da obra. No *Tio Vanya*, de Tchekov, o autor especifica que acima da escrivaninha do latifundiário russo deve estar pendurado um grande mapa da África. A África jamais entra na peça, porém a própria incongruência de sua presença ali serve para ilustrar o caráter de dispersão e ineficiência de Vanya. Ele deve ter encontrado o mapa no sótão ou então tê-lo comprado muito barato em alguma casa de antiguidades e, se o pendurou ali, é possível que o mapa o lembrasse permanentemente de um imenso mundo de aventuras para sempre fora de seu alcance, do mesmo modo que talvez estivesse ali simplesmente para tapar uma mancha causada pela umidade. Poderemos, nesses termos, reconhecer o mapa da África como uma magistral pincelada de Tchekov em seu trabalho de caracterização — que, além do mais, é das mais econômicas. Sua presença não acrescenta um único segundo à duração da peça mas consegue, ao mesmo tempo, comunicar muita coisa.

Não estou com isso querendo dizer que todos os muitos elementos de ação, diálogo, ambientação ou música de que um espetáculo lança mão para se comunicar com a platéia tenham de ser conscientemente apreendidos por cada indivíduo que compõe o público como parte da comunicação total que está recebendo. Boa parte do impacto do drama é subliminar e instintivo. Na vida real, nós reagimos ao aspecto e ao modo de falar de uma pessoa que conhecemos pela primeira vez de modo instintivo e sem análise consciente de cada elemento que compõe a impressão geral que a pessoa nos causa. Do mesmo modo, podemos, em uma peça, achar o herói simpático, a heroína atraente, sem que o processo por meio do qual sentimos tais reações se torne consciente. Porém o processo de se selecionar alguém capaz de causar tais reações instintivas para desempenhar um dado papel tem de ser uma decisão consciente e deliberada por parte do diretor, enquanto que por sua vez o ator ou atriz selecionado tem de fazer um esforço consciente e deliberado para retratar um personagem simpático e atraente.

Desse modo, a estrutura total de uma obra dramática depende do equilíbrio extremamente delicado entre uma multiplicidade de elementos, que devem todos contribuir para o desenho total e que são totalmente interdependentes. Uma cena muito calma poderá parecer entediante se vier logo após uma outra do mesmo teor, porém constituirá um alívio se seguir-se a uma outra que seja excepcionalmente barulhenta. O contexto é tudo: inserido no contexto adequado, um gesto quase que imperceptível poderá mover montanhas, a mais simples das frases poderá transformar-se na mais sublime expressão poética. É nisso que consiste o verdadeiro mistério do drama, aí reside sua verdadeira poesia.

No entanto, muito embora os resultados possam parecer misteriosos, os meios pelos quais eles foram atingidos podem ser analisados e compreendidos. Uma vez que a

atenção e o interesse do espectador tenham sido captados, uma vez que ele tenha sido induzido a seguir a ação com total concentração e envolvimento, seus poderes de percepção estarão intensificados, suas emoções passarão a fluir livremente e ele atingirá, na verdade, um estado exacerbado de conscientização no qual ficará mais receptivo, mais observador, mais apto a discernir a unidade e o desenho geral da existência humana. É isso que torna a verdadeira receptividade em relação a qualquer arte semelhante à experiência religiosa (ou à conscientização mais aguçada do mundo pelo consumo de determinadas drogas). E entre todas as experiências artísticas dessa natureza, a obtida por intermédio do drama é a mais poderosa.

6 *O vocabulário crítico*

Quando se fala a respeito de qualquer assunto, não se pode prescindir de um vocabulário especializado de termos e conceitos. E em se tratando de drama, tal necessidade torna-se mais verdadeira do que nunca, por tratar-se de uma forma de arte extremamente complexa. Ao discutir o estilo, salientei que a forma de linguagem utilizada na primeira cena de uma peça propõe o tom, por assim dizer, e comunica o espírito no qual toda a peça deverá ser aceita pela platéia. Nesse contexto, o que importa é ser a linguagem elevada ou grosseira, escrita em prosa ou verso, e se os movimentos e gestos dos atores serão formais ou realistas.

O estilo no qual se escreve o drama tem mudado através dos séculos, da mesma forma que as convenções com que o drama é oferecido ao público (por exemplo, o caso da restrição a dois e, posteriormente, a três atores na tragédia grega, ou o rígido confinamento da ação à moldura do arco do procênio em todo o drama dos séculos XVIII e XIX). Em períodos ou civilizações dotados de visões do mundo unificadas, coerentes e aceitas sem contestação por sua vasta maioria — períodos como o da Grécia clássica ou o da Idade Média — as artes e

o drama em particular tendem a refletir tal visão por meio de um estilo único e unificado de apresentação. Em outros períodos, como o nosso, uma vasta gama de filosofias e atitudes em relação à vida coexistem, havendo um alto grau de consciência histórica, uma convicção de que cada época e cada país são diferentes entre si. Em tais períodos coexiste uma grande variedade de possibilidades de estilos e convenções de apresentação, que se apresentam a diretores, atores, dramaturgos e cenógrafos para que os usem como melhor lhes apetecer. Um diretor de hoje em dia pode decidir que deseja produzir uma peça, de Shakespeare por exemplo, em estilo realista ou expressionista, ou como um espetáculo renascentista formal ou de *Commedia dell'Arte;* e poderá decidir igualmente se irá encená-lo na convenção do palco italiano, na de um palco projetado como o de Chichester ou de Stratford, Ontario, ou até mesmo em arena. Com todas essas possibilidades à disposição do artista, não é de admirar que indivíduos cuja função é discorrer sobre o drama — os críticos que o explicam, avaliam e criticam, ou (já que nenhuma arte de colaboração, como o drama, é possível sem comunicação entre os que dela participam) os diretores, atores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores que a discutem entre si — não é de admirar que toda essa gente necessite de um vocabulário de conceitos que permita o estabelecimento de uma comunicação eficiente.

Donde a necessidade de um vocabulário crítico elaborado. Entretanto, é preciso que tenhamos sempre em mente que termos como clássico, romântico, expressionista, brechtiano ou absurdo foram criados para atender objetivos específicos. Seu valor reside em sua capacidade de transmitir impressões gerais, sem que denotem conceitos e categorias rigidamente definidos e passíveis de serem mantidos separados e lacrados em compartimentos estanques.

Uma peça que tenha algumas características clássicas pode também tê-las românticas e realistas: a cena do porteiro, em *Macbeth*, é grosseiramente realista, enquanto que a grande fala de Macbeth no final é altamente poética. O grande dramatista alemão Schiller, que escreveu uma adaptação de *Macbeth* no final do século XVIII, omitiu a cena do porteiro, uma das mais marcantes da peça, por sentir que ela não poderia jamais ser preservada em uma obra romântica! Este é apenas um exemplo dos graves perigos práticos de se levar tais conceitos excessivamente a sério — de pensar-se que há qualquer coisa de profundamente ilógico e autocontraditório no fato de uma peça romântica conter uma cena realista, ou que se comete alguma espécie de ultrage contra a natureza e o bom senso ao permitir-se que elas permaneçam lado a lado.

Citemos um exemplo mais recente: Harold Pinter elaborou um certo estilo de diálogo e enredo em suas primeiras peças, e certo crítico, ao analisar uma de suas peças mais recentes, criticou-o por não ter sido suficientemente pinteriano, como se o autor tivesse alguma obrigação de ficar permanentemente agarrado ao estilo que criara. Pinter ficou devidamente indignado com esse episódio, pois o crítico alçara a um valor absoluto um adjetivo divertido e perfeitamente válido como descrição de determinada empostação na feitura de uma peça. O que ficava implícito era que do mesmo modo que uma maçã terá sempre de ser uma maçã e jamais poderá transformar-se em pera, uma vez que Pinter havia sido rotulado de pinteriano ele não poderia ter permissão para de repente escrever em outro estilo.

Pode parecer tolice sequer mencionar uma tal incompreensão, porém ao examinarmos a vasta literatura "crítica" sobre drama, dentro de pouco tempo verificamos que há nela um número excessivo de exemplos desse tipo de mau uso de termos.

Há duas espécies diferentes de termos críticos dessa natureza: os que foram deliberadamente criados como recursos programáticos ou como rótulos ou lemas de grupos ou escolas de dramaturgos ou artistas, e aqueles que são meramente descritivos e originam-se de uma necessidade de impor alguma ordem a uma série de características espontâneas já existentes. Tais termos descritivos são criados *post factum* por críticos ou estudiosos que são obrigados a ensinar a história de alguma forma de arte; é bem possível que os artistas propriamente ditos jamais tenham tido sequer idéia da existência dos mesmos, assim como o Monsieur Jourdain de Molière fica orgulhosíssimo ao descobrir que havia falado em prosa durante toda a sua vida, sem que tivesse consciência disso.

Um exemplo de um movimento que nasceu gradativamente de uma ampla e apaixonada discussão sobre os caminhos que a literatura e o drama deveriam tomar, mas que não teve, a princípio, nenhuma fórmula programática, foi o romantismo alemão. Um desejo de reagir contra a rigidez das regras do classicismo francês aliado a um impulso nacionalista, um reviver do interesse pela Idade Média, uma revitalização de uma religiosidade católica e pietista que levou a um interesse pelo misticismo e o ocultismo — em poucas palavras, inúmeros e fortes impulso oriundos de multifárias forças sociais — mesclaram-se para criar uma nova empostação frente à literatura e ao drama que viria a receber um embasamento teórico e ser rotulada de romantismo. Poetas e dramaturgos como Schiller e Goethe, que conscientemente buscavam um ideal clássico, sem ter pleno conhecimento disso, que produziram um grande número de obras hoje consideradas românticas. Finalmente, considerável número de críticos, tais como os irmãos Schlegel, Tieck, Brentano e outros, chegou a cristalizar tais tendências na filosofia e na estética do romantismo alemão.

Na França, o movimento romântico apareceu mais tarde, sob a liderança de escritores como Dumas, Gautier e Victor Hugo que, grandemente influenciados pelos românticos alemães, bem como pelos "Poetas dos Lagos" ingleses, proclamaram conscientemente uma nova estética, de modo que na França o romantismo foi uma escola dotada de seus próprios objetivos e ideologia.

Quando escrevi meu livro a respeito do Teatro do Absurdo,* tentei fornecer algum tipo de ajuda a críticos que, sentia eu, estavam deixando de apreciar a própria essência de todo um grupo de peças que eu havia admirado muito e que me haviam proporcionado grande prazer. Tentei isolar e analisar o que tinham em comum as peças de Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, etc. — aspectos tais como a ausência de exposições ou soluções plenas, bem como o amplo uso de imagens e situações oníricas, um novo tipo de lógica, mais associativa do que racional, e assim por diante. É claro que se um jornalista, como é de seu costume profissional, perguntasse a Ionesco ou Adamov se eles eram, naquele momento, membros do movimento "absurdo", homens de gênio tão altamente individualistas quanto um ou outro deles repudiariam indignados tal sugestão, negariam que pudessem ser associados desse tipo de clube e chegariam mesmo a afirmar não ter absolutamente nada em comum com qualquer outro sócio do mesmo. E teriam realmente, toda razão. Mas eu também tinha. Se alguém perguntasse a Milton ou a Webster se ambos haviam pertencido ao período barroco, eles negariam ter sequer conhecimento de tal rótulo (que, na verdade, só foi aplicado muito mais tarde à sua época), e Milton ficaria indignado com a possibilidade de ser colocado em companhia do desmedido e extravagante Webster. No entanto, para nós eles são incontestavelmente filhos de uma mesma era, que usaram, de modos diversos

* Publicado em português por esta mesma editora. (N. da T.)

e com objetivos diferentes, os conceitos e o estilo do século XVII. Em outras palavras, uma expressão descritiva aplicada *post factum* pode ser útil mesmo quando os indivíduos aos quais é aplicada não tenham consciência de sua existência ou significação, desde que não venha a ser tomada como definição integral das obras às quais se refere mas, apenas, como capaz de descrever certos aspectos que elas têm em comum e que lhe são básicos. Nem o rato nem o elefante precisam saber que são ambos mamíferos, nem o fato de eles o serem significa que os dois sejam idênticos. Mesmo assim, o termo é de considerável utilidade na compreensão que se possa ter desses dois animais.

Irônico é o que ocorre em casos como os dos franceses que pertenceram ao movimento romântico: os artistas nele envolvidos estavam resolvidos a expressar em termos práticos uma ideologia comum, o que levou sua tentativa consciente de alcançar objetivos semelhantes a encobrir profundas diferenças subconscientes, enquanto que naqueles outros "movimentos" dos quais os participantes não tinham qualquer consciência de uma procura única, muitas vezes podemos encontrar as mais profundas similaridades e ligações interiores. As peças de Brecht, muito embora escritas em espírito ordoxamente marxista, foram durante anos banidas dos palcos da União Soviética por serem excessivamente estilizadas — "formalistas" — e não obedecerem ao estilo realista compulsório que os detentores do poder proclamavam ser a única postura autenticamente marxista ante o drama.

Existe ainda um outro par de termos críticos a respeito dos quais tem havido grande confusão: realismo e naturalismo. Realismo é um termo descritivo inventado pelos críticos, enquanto que naturalismo foi o lema programático de uma escola.

Em meados do século XIX, certos dramaturgos reagiram contra o altissonante drama poético dos românti-

cos, tendo surgido uma nova tendência para se escrever em prosa a respeito da vida cotidiana. Podemos encontrar tal tendência na primeira parte da carreira de Ibsen, que começou escrevendo comédias românticas e extensos dramas épicos (como *Peer Gynt* e *Brand*), porém mais tarde voltou-se para temas sociais tratados em prosa.

O naturalismo, por outro lado, foi um movimento iniciado por Émile Zola, com um programa de ação claramente definido, ou seja, a aplicação do novo espírito positivista e científico de sua época à literatura. Zola não desejava apenas uma representação realista da vida cotidiana, ele recusava a idéia que permeava os teatros clássico, romântico e até mesmo realista de seu tempo, de que a arte tinha de lutar para mostrar o belo, o heróico, o que eleva e inspira. Zola queria que o artista desnudasse a verdade a respeito da sociedade com o mesmo espírito de pesquisa objetiva com que o cientista encara sua investigação da natureza. Foi nesse espírito que Ibsen apresentou em *Espectros* um assunto até então tabu para os palcos, o das doenças venéreas, causando tremendo escândalo.

A terminologia do realismo e do naturalismo ainda persegue nosso próprio tempo com seus fantasmas. Na União Soviética — e, através de sua influência, em todos os meios da esquerda engajada no mundo inteiro — o termo realismo socialista é amplamente divulgado como o estilo oficialmente aprovado em círculos soviéticos. O realismo socialista insiste em apresentar a sociedade soviética tal como deveria ser e não como é, enquanto que o termo naturalismo é o utilizado para a denúncia de qualquer obra de arte que revele os aspectos mais sórdidos daquela sociedade.

O conhecimento desse uso específico de determinados termos é importante, porque seu uso tende a criar intermináveis confusões quando introduzido em qualquer controvérsia a respeito de arte engajada nos países do Oci-

dente, e também porque a obra de um grande dramaturgo como Brecht é incompreensível sem a consciência do sentido específico no qual tais termos aparecem em suas discussões a respeito do realismo e do formalismo. Brecht era acusado de não ser suficientemente realista porque gostava de parábolas e fantasia, e durante muitos anos suas obras não foram apresentadas na União Soviética por não serem realistas no sentido soviético da palavra. Ele argumentava que elas *eram* realistas porque permitiam que adquiríssemos uma melhor percepção das realidades do mundo, do mundo tal como ele é, a despeito dos meios poéticos e antiilusionistas a que recorria.

Mas voltemos ao naturalismo tal como ele apareceu nas mãos de Zola, Ibsen, Strindberg e Gerhart Hauptmann no final do século. O impulso básico por trás do movimento naturalista era a determinação de conseguir captar a totalidade da experiência humana, por sórdida e feia que possa ser, sem deixar nada por dizer. O meio de chegar a isso era o acúmulo de detalhes significativos. No drama romântico, os heróis falavam em termos elevados e poéticos a respeito de amor e glória; em *Solness, o Construtor*, de Ibsen, o protagonista vive preocupado com seus projetos arquitetônicos, inclusive o da igreja que está construindo. E quando o enredo passa a girar em torno do problema de ele ser desafiado quanto a se ainda é ou não capaz de subir até o alto da torre, e ele cai, inevitavelmente a torre transforma-se no símbolo de suas ambições e incapacidade de realizá-las plenamente. Ao concentrar-se mais em detalhes concretos do que em sentimentos abstratos, o naturalismo tendia a transformar-se em um estilo no qual os objetos cada vez mais transformavam-se em símbolos, em corporificações de idéias.

De modo que o naturalismo fundiu-se com o simbolismo. E à medida que os escritores se concentravam cada vez mais nesses símbolos, que afinal têm muito da natureza da metáfora poética, das imagens líricas, o simbolis-

mo completou o ciclo e transformou-se em uma espécie de neo-romantismo que não desdenhava o uso do verso. O chefe da escola naturalista alemã, Gerhart Hauptmann, é o melhor exemplo desse tipo de desenvolvimento: começou sua carreira com peças que retratam o lado sórdido da vida, mas gradativamente desviou-se para assuntos históricos e poéticos, em verso.

Strindberg e o dramaturgo alemão Frank Wedekind, que começaram ambos como naturalistas, tomaram caminhos ligeiramente diferentes. Fiéis à resolução de representar a experiência exatamente como ela é, em breve descobriram que retratar o mundo exterior só conta metade da história; é preciso incluir também o modo pelo qual o mundo é experimentado pelo indivíduo, o que significa falar de seu mundo interior. E por isso Strindberg escreveu uma série de peças nesse sentido — *A Sonata dos Espectros, O Caminho de Damasco* e a própria *Peça do Sonho* que, perfeitamente dentro do espírito naturalista, tentava retratar um sonho. Wedekind, por outro lado, sentia o mundo como um lugar bastante grotesco: sua tendência era para a caricatura selvagem, bem como para os sonhos. No final de sua peça seminal *O Despertar da Primavera,* que retrata de forma perfeitamente naturalista a tragédia de seus protagonistas adolescentes, arruinados por sua ignorância a respeito de sexo, e que faz uma violenta e grotesca caricatura dos monstros sem vida que constituem o corpo docente da escola que freqüentam, o herói defronta-se com o fantasma de seu amigo morto, decapitado, carregando a própria cabeça debaixo do braço, e com um estranho que usa máscara. O primeiro tenta seduzi-lo a cometer suicídio, enquanto que o segundo procura persuadi-lo a continuar a viver. Isto já é ir além do mero simbolismo. O escritor está tentando corporificar a essência do acontecimento: as forças que lutam pela alma do jovem herói, seu desejo de morrer e seu desejo de viver, são explicitados. Esse foi o começo do

expressionismo, no qual a ênfase dominante foi colocada na tentativa de tornar clara a natureza essencial do conflito, de *expressá-la* da maneira mais forte e direta possível. Onde o naturalismo tentava pintar um quadro realista pelo acúmulo de toda uma riqueza de detalhes reveladores e pequenos, todos eles externos, o que o tornava essencialmente impressionista, a nova tendência descartava-se dos detalhes em favor de um máximo de expressividade, donde *expressionismo.*

No drama expressionista, os personagens freqüentemente nem sequer têm nome (na *Sonata dos Espectros* temos o Velho, o Estudante, a Múmia, o Coronel etc.).

Uma das principais influências sobre o teatro de nosso tempo foi a de Bertolt Brecht que, sendo um homem que se deleitava com teorizações, criou toda uma riqueza de termos que gozam de grande moda. Ele rejeitava o naturalismo tanto quanto o teatro clássico e o romântico, e ridicularizava o imponente porém egocêntrico idealismo dos expressionistas, muito embora tenha aproveitado muitas de suas idéias. Seu termo favorito, pelo menos na fase inicial e na fase média de sua carreira, era "teatro épico". Épico, neste sentido, não tem nada a ver com o conceito do épico holywoodiano, que quer dizer apenas uma superprodução histórica; ele deriva do período clássico alemão, durante o qual os principais poetas (Goethe e Schiller), ao tentar definir suas idéias a respeito de drama, falavam muito a respeito da diferença entre o modo dramático de se contar uma história em contraste com o modo narrativo usado no romance e no longo poema épico. E assim eles falavam de poesia dramática em contraste com poesia épica. A poesia épica (narrativa), que inclui o romance, a novela e o conto, apresenta os acontecimentos como tendo ocorrido no passado, "lá" e "naquele tempo". A poesia dramática, diziam eles, apresenta os acontecimentos assim como se estivessem se desenrolando "aqui" e "agora", em um eterno pre-

sente. O dramaturgo e os atores devem lutar por fazer o público acreditar que está presente aos acontecimentos que testemunha, e os atores deveriam realmente acreditar que são Hamlet ou Otelo, de modo que a platéia, totalmente concentrada em suas ações, acabaria por esquecer que está vendo uma ficção e passaria a aceitá-las como algo que estivessem efetivamente testemunhando ou até mesmo vivenciando. Brecht julgava que isso ficava em contradição com a concepção marxista da história, que postula que cada época, tendo condições sociais diferentes, produz modos diferentes de sentimento e conscientização. Se um espectador em 1950 pensasse que os acontecimentos que via em uma representação de *Édipo Rei* poderiam acontecer neste século e se ao final dela chegasse a dizer: "Senti exatamente o que o pobre do Édipo sentiu", então um tal espectador estaria persuadido da existência de algo assim como uma natureza humana imutável — um conceito profundamente antimarxista, pois todo o objetivo de Marx era mudar a natureza humana por meio da melhoria das condições sociais. De modo que Brecht queria um teatro "não-dramático" — épico — que não fizesse de conta que os acontecimentos da peça estivessem acontecendo "aqui" e "agora", mas sim deixasse claro que os atores estavam apenas demonstrando as condições sociais de outras épocas a fim de transmitir informações sociais importantes à platéia, que deveria assistir à peça com disposição mental distanciada e crítica. É esse o famoso *Verfremdungseffelct*, muitas vezes erroneamente traduzido como efeito de alienação. Na realidade quer dizer efeito de tornar estranho — em outras palavras, um método por meio do qual o espectador é mantido emocionalmente distanciado da ação, protegido contra a tentação de ser sorvido por ela.

O teatro de Brecht, portanto, é antiilusionista; isto é, não há nele qualquer esforço no sentido de ser criada uma ilusão de realidade. Ao contrário, o palco transforma-se em algo semelhante à tribuna do conferencista, a um laboratório no qual modelos de comportamento humano são examinados, testados, avaliados. Mas acontece que Brecht era, também, um grande poeta, e esse fato, mais do que qualquer de suas teorias, por fascinantes e estimulantes que possam ser, é que explica o segredo de seu sucesso como dramaturgo.

E finalmente temos o teatro do absurdo, ou o teatro dos autores da linha absurda. Enquanto que os naturalistas e Brecht concentram-se na realidade social, no mundo exterior, outros autores dramáticos, seguindo o exemplo de Strindberg e também o de romancistas de estados oníricos, tais como Kafka e Joyce, voltaram-se para a representação do mundo da fantasia e do sonho. No *Amédée*, de Ionesco, por exemplo, um casal fica aterrorizado porque no cômodo ao lado existe um cadáver, possivelmente o do amante da mulher e que teria sido morto pelo marido; e o cadáver não pára de crescer... um conceito absurdo, esse de um cadáver que cresce sem parar, mas, mesmo assim, aterrorizante. Ele cresce tanto que finalmente um imenso pé arrebenta a porta e, à medida que continua a crescer, vai gradativamente empurrando o casal para fora da própria casa... um verdadeiro pesadelo mas, também, uma poderosa imagem que, após ponderação, faz sentido. Seja o que for que tenha acontecido no cômodo ao lado, o fato é que o amor do casal morreu; e não há dúvida de que um amor morto não pára de crescer: ele se torna cada vez mais insuportável e termina por destruir o casamento e o lar. De modo que em peças como essa as imagens de pesadelo ou sonho também se transformam em metáforas poéticas da realidade. O teatro de Brecht luta no sentido de encontrar o modo épico da poesia, o teatro do absurdo tende para o modo lírico. Do mesmo modo que um poema é por vezes uma organização de imagens, metáforas e símiles que se vão gradativamente desdobrando, assim, também um teatro

absurdo usa imagens poéticas tornadas concretas que gradativamente, desdobram e revelam suas significações mais profundas. Na peça realista convencional, a ênfase principal recai sobre o enredo e os personagens; na peça épica brechtiana ela recai sobre a demonstração de esquemas de comportamentos humanos; e na peça de absurdo os meios usados pela peça para transmitir sua significação e causar efeito são a imagem e a metáfora. Porém ainda mais básico do que esses termos do vocabulário crítico do teatro contemporâneo, existe um outro grupo de conceitos — os gêneros da tragédia, comédia, tragicomédia e farsa.

7 *Tragédia, comédia, tragicomédia*

Os termos mais freqüentemente usados no vocabulário crítico do drama são os que denotam os vários gêneros — e acima de tudo os dois gêneros básicos: tragédia e comédia. Uma quantidade enorme de especulação e filosofia existe sobre esse assunto, e tais conceitos teóricos exerceram profunda influência sobre a maneira pela qual na prática se escrevem peças, se representam ou se produzem. E no entanto, curiosamente, nunca houve concordância a respeito do problema, não existindo qualquer definição universalmente aceita seja de tragédia seja de comédia, quanto mais dos incontáveis gêneros intermediários, tais como a comédia de costumes, a farsa, a tragicomédia, o burlesco, a comédia doméstica, a tragédia doméstica, o melodrama e assim por diante.

É claro que a definição mais simples, e que um sem-número de teóricos chamaria de simplória, continua a ser geralmente aplicável, muito embora resolva muito pouca coisa: uma peça de final triste é uma tragédia, uma peça de final alegre é uma comédia. Tal parece ter sido o critério segundo o qual os amigos de Shakespeare distribuíram suas obras por ocasião da publicação do Primeiro Folio:* *Medida por Medida,* por exemplo, uma peça que

* Primeira edição das obras completas, publicada em 1623. (N. da T.)

contém inúmeros acontecimentos sombrios e angustiantes e que no todo está longe de ser engraçada ou sequer leve, aparece entre as comédias, simplesmente porque seu final não é salpicado de cadáveres, e o mesmo se aplica a *Contos de Inverno*, que os críticos modernos incluem entre os "romances" de Shakespeare. Pela simples razão de seu final ser caracterizado pelo perdão e pela reconciliação, ela também aparece entre as comédias. Por outro lado, os organizadores das obras de Shakespeare tinham a seu dispor a categoria de peças históricas — que não são tragédias, muito embora abundem em mortes. Por certo elas tampouco são comédias, muito embora possam conter algumas cenas engraçadas ou leves, como as em que aparece a figura de Falstaff, em *Henrique IV*. Então o que são elas? O termo "peça histórica" refere-se mais a conteúdo do que a gênero.

É fácil ver, então, o que são alguns dos problemas que cria essa teoria de gêneros até mesmo nos mais básicos níveis. Cada período da história tem tido suas próprias visões dominantes que, por vezes, transformam-se em regras rígidas; e estas freqüentemente transformaram-se em camisas de força. Sob a influência do teatro clássico francês, foi considerado axiomático que a tragédia tinha de ter protagonistas que fossem membros de famílias reais, no pressuposto de que apenas tais personalidades de alta linhagem seriam capazes de ter sentimentos suficientemente nobres para atender as elevadas exigências do gênero. Quando, no século XVIII, foram escritas peças com finais tristes a respeito de pessoas da classe média, o evento foi considerado revolucionário, e os termos "tragédia burguesa" ou "tragédia doméstica" foram inventados para distinguir as obras sobre classes inferiores da tradicional alta tragédia. Como crítico, eu me sinto naturalmente fascinado pelos difíceis problemas da definição dos gêneros e de suas implicações estéticas e filosóficas; porém como homem ligado ao teatro por seu lado prático, como diretor militante, encaro-os de modo completamente diferente. Isso não significa que, mesmo de um ponto de vista prático, eu os encare de um ponto de vista de total indiferença. Isso não quer dizer que, mesmo sob tal enfoque prático, eu considere a definição de gêneros sem importância. Muito pelo contrário. Mas a importância, no caso, é mais prática do que teórica. Como diretor, é necessário que eu me decida sobre o gênero ao qual pertence a peça que tenho de enfrentar; não segundo algum princípio abstrato, mas pura e simplesmente para saber o ponto de vista segundo o qual ela deverá ser representada. Na qualidade, é de modo geral possível representar qualquer peça ou como comédia ou como tragédia.

Esse é o problema que perturba todo diretor que tenta trabalhar com Tchekov. O próprio Tchekov disse a respeito de *O Cerejal*: "Eu chamo a peça de comédia"; enquanto que seu diretor, Stanislasky, escrevia-lhe: "Esta peça não é nem comédia nem farsa, como você me escreveu; é uma tragédia, seja qual for a solução que você possa ter encontrado para uma vida melhor no último ato". Assim, uma peça como *O Cerejal* pode ser tratada como comédia ou como tragédia. O modo pelo qual Mme. Ranevskaya perde todas as suas propriedades, por pura incompetência e indecisão, pode ser denunciado como tolo e conseqüentemente engraçado, algo a ser encarado com desprezo pela platéia, que terá de se sentir superior a toda aquela série de erros, toda aquela preguiça e falta de força de vontade; porém é também possível — o que acontece freqüentemente — apresentar-se a peça como um relato profundamente triste da queda das últimas pessoas realmente civilizadas de uma sociedade que está sendo engolida pelo comercialismo, pela vulgaridade, pela barbárie em massa.

A visão que terá o diretor daquele texto, encarando-o como tragédia, comédia ou até mesmo farsa, terá um efeito imediato e extremamente objetivo no modo pelo

qual conduzirá a produção: ela influenciará a escolha do elenco, o desenho de cenários e figurinos, o tom, o ritmo e o andamento do espetáculo. E, acima de tudo, o estilo no qual ela será representada.

Permitam-me ilustrar essa idéia com um exemplo simples. Aqui está um breve diálogo que, por si mesmo, poderia ser parte de uma tragédia, de uma comédia ou de uma farsa. No texto propriamente dito não há nada que indique de qual dos três gêneros se trata:

ELA: O que foi que aconteceu? Você está ferido, querido?
ELE: Não foi nada. Eu escorreguei...
ELA: Mas você está... sangrando... seu nariz está ensangüentado...
ELE: Eu escorreguei... devo ter quebrado a perna...
ELA: Parece pior do que isso... estou com medo...

Imaginem como esse texto seria interpretado se fosse parte de uma tragédia, se, por exemplo, o ferimento fosse realmente sério e o diálogo antecedesse uma cena na qual o homem efetivamente morresse. Leiam-na alto nessa linha. Os atores — no presente caso, você — teriam de externar uma ansiedade real, um medo, uma conscientização progressiva da seriedade da situação. O homem teria de tentar minimizar a importância do ferimento e fazer um corajoso esforço para rir do que acontecera, porém por trás disso deveria transparecer sua própria ansiedade, seu medo da morte etc. Os atores teriam de criar um alto grau de empatia, de identificação com os personagens; teriam de fazer um tremendo esforço para atingir o mais intenso grau de emoção e, como conseqüência, o tempo da cena seria lento, as pausas que estão indicadas pelas reticências teriam de ser longas e significativas.

Agora, imaginem as mesmas cinco falas no contexto de uma comédia de costumes leve, uma peça amena e di-

vertida, na qual possivelmente uma cena como essa, por revelar um interesse maior da moça pelo rapaz, pudesse desencadear um romance entre eles. Dentro em breve seria revelado que o ferimento não tinha maior seriedade, porém a ansiedade demonstrada por ela teria revelado o quanto gosta do rapaz. A forma pela qual os atores teriam de atacar a cena seria, então, completamente diferente, mais em tom de brincadeira, menos compromissada emocionalmente, com certa leveza de tom e elegância de comportamento. Até mesmo o modo dos atores usarem suas vozes teria de ser alterado. Em vez dos tons pesados e emocionais emitidos do peito, as falas teriam agora de ser ditas em registro mais alto. As pausas provavelmente seriam menos significativas e, portanto, mais breves. Ainda seria necessário que houvesse uma emoção autêntica e certo sentimento na interpretação, porém mesmo o sentimento seria expressado de modo mais leve e brincalhão.

E agora tente ler as mesmas cinco falas tal como teriam de ser ditas e representadas em uma farsa, digamos no meio da cena em que o marido está correndo atrás do amante: o amante, que pulou da janela, é encontrado por sua amada. As falas teriam de ser ditas muito rapidamente, sem fôlego, em tom de falsete, e teriam de soar de forma caricatural, mecânica, grotesta. Ao invés de resultar de uma preocupação genuína, a fala "Mas você está... sangrando... seu nariz está ensangüentado" teria de chegar ao público como um guincho histérico e grotesco. Esse é o tipo de riso cruel que acolhe o indivíduo que escorrega em uma casca de banana. O filósofo francês Henri Bergson identificou a fonte do riso como a experiência de se ver o ser humano comportando-se como uma coisa mecânica, ou sendo tratado como tal. E é exatamente isso o que a farsa faz: na farsa os acontecimentos se desenvolvem com implacável precisão mecânica, como uma máquina, e os personagens são reduzidos a meras engrenagens. Charlie Chaplin sendo alimentado por uma

máquina em uma esteira rolante, em *Tempos Modernos*, e Buster Keaton em um transatlântico tentando cozinhar um ovo em um imenso caldeirão concebido para a preparação de milhares de refeições são configurações clássicas desse conceito.

No Capítulo 4 mencionei a divisão feita por Northrop Frye dos modos literários segundo a relação entre o público e os personagens. Em um mundo heróico ou mítico, o público encara os personagens como superiores a ele, como se fossem deuses ou grandes homens; no modo realista, ele os vê em seu próprio nível, e no modo irônico sente-se superior a eles, olhando-os de alto para baixo, com desprezo ou riso. Por outro lado, os personagens das tragédias são obviamente deuses ou heróis, e olhados de baixo para cima; os do drama realista — e o termo inclui todas as formas de comédia — são vistos no nível da platéia e, finalmente, na farsa, eles são definitivamente olhados de cima para baixo pelo espectador — mas tais conceitos não são válidos apenas para o público: eles o são também para o ator.

Podemos também encarar essa questão do ângulo psicológico — segundo o grau de identificação. Se um personagem no palco perde as calças e eu me identifico com ele (isto é, se os atores e a produção compeliram-me a encarar a produção do ponto de vista dos personagens), então eu me sentirei constrangido pelo que ele experimenta, sentir-me-ei tão encabulado quanto ele.

Não creio que um personagem de tragédia jamais perdesse suas calças, porém em uma comédia delicada e realista é perfeitamente possível que tal constrangimento seja sentido. Se eu não me identifico com o personagem que perde as calças, se o estilo da produção e do texto deixou bem claro para mim que espera que eu considere o personagem um debilóide, meu inferior, e a quem observo de fora, em lugar de ver pelo lado de dentro, então

eu rirei à vontade quando o vir perder as calças, quando o vir constrangido e humilhado.

Freud, outro observador importante da natureza do riso, julgava que o riso era causado pelo alívio da ansiedade: o que nos sacode quando rimos é a energia nervosa liberada ao compreendermos que o infortúnio que pudemos prever não nos afeta diretamente, que estamos livres de suas conseqüências. Em uma cena trágica, ou em uma cena cômica que nos cause ansiedade, ou essa ansiedade não é aliviada de todo e nós sofremos com os personagens (na tragédia), ou então ela é parcialmente aliviada e nós sorrimos em solidariedade a eles (na comédia). Na farsa podemos rir abertamente quando a torta bate no rosto de Stan Laurel porque somos levados a sentir que jamais ficaríamos em situação semelhante, que ela só poderia acontecer a um palhaço como aquele, o que não significa que as comédias de Laurel e Hardy não digam muito mais do que isso.

O alívio da ansiedade, que desempenha papel tão importante no drama cômico — tanto na comédia quanto na farsa, cada uma delas em seu próprio estilo — pode ser claramente percebido em uma grande comédia clássica como *Tartufo*. Nós nos rimos do modo pelo qual Tartufo engana e espicaça Orgonte porque sentimo-nos superiores a este último. Por quê? Porque com grande argúcia o autor faz Orgonte ser cego à hipocrisia de Tartufo, enquanto que nós, o público, a vemos com perfeita clareza. Esse é um dos recursos básicos de todo drama: fazer o público saber um pouco mais do que os personagens que estão no palco. Ou, em alguns casos, menos. Quando o público sabe menos do que os personagens, o que resulta é o suspense, a tensão, a expectativa; quando sabe mais, o público fica profundamente comprometido, chega quase a ponto de gritar para dizer ao personagem que não aja assim tão tolamente. Tal é a fonte de muita coisa na comédia. E é também por essa razão que *Tar-*

tufo, durante boa parte da ação, é vista como engraçada pelo público, muito embora o que esteja sendo mostrado seja uma coisa triste, a ruína de um homem bom e de uma família feliz. No entanto, mais para o final da peça, quando se torna claro que a ruína de Orgonte já foi praticamente completada, a ansiedade e a compaixão do público são despertadas e este se sente contristado e constrangido. É nesse momento que o aparecimento do enviado do rei alivia repentina e dramaticamente a tensão, libera o riso do público e deixa que ele vá para casa sentindo-se satisfeito e feliz.

A tragédia não oferece tal alívio. No entanto, podemos afirmar também que *sentimos prazer* em um bom espetáculo de *Macbeth, Rei Lear* ou *Hamlet*. Esse é o problema crucial da maior parte do que se tem escrito teoricamente sobre a tragédia. Trata-se do problema da catarse, o efeito psicológico da verdadeira tragédia. Normalmente diz-se que nós nos sentimos exaltados ao final de uma grande tragédia porque vimos um ser humano de alta qualidade enfrentando a adversidade e o infortúnio com nobreza, coragem e dignidade. De modo que mesmo quando Lear ou Hamlet sofrem e morrem, a natureza, em toda a sua nobreza e esplendor, é triunfantemente reafirmada. Há muito o que dizer em favor de tal explicação; porém será que ela pode ser aplicada a todos os casos? Em uma peça como *Woyzeck*, de Georg Buchner, uma das maiores obras de toda a literatura dramática alemã, o personagem principal é um soldado raso mentalmente deficiente que assassina a amante porque ela o traiu com um sargento. Ele é um indivíduo perplexo, histérico, patético e, mesmo assim, basicamente a peça reafirma o conceito da dignidade humana porque demonstra que ela está presente até mesmo em uma pessoa tão humilde, possivelmente ainda mais nela do que em qualquer outra. A experiência de se compartilhar do destino de um outro ser humano com profunda compaixão, de se adquirir uma visão profunda

e percuciente da natureza humana e dos percalços do homem neste mundo, produz uma emoção semelhante ao sentimento religioso; e quando tal sentimento é tocado por alguma coisa que é estranha e maior do que nossas experiências cotidianas, adquirindo percepção maior dos desígnios do destino, produz-se o efeito sublime e catártico da tragédia.

A comédia, por outro lado, permanece ao nível do cotidiano. Ela não nos faz compreender melhor as crises extremas da vida humana e as mais exaltadas emoções a elas ligadas, mas, mesmo assim, permite que tenhamos visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano. Em *Tartufo*, são a carolice e a hipocrisia que vemos em ação; em *A Importância de Ser Honesto*,* que é uma espécie completamente diferente de comédia, vemos denunciado o esnobismo de um certo comportamento das classes mais altas; em *O Inspetor Geral*, de Gogol, a corrupção numa pequena cidade da Rússia tzarista, além de muitas outras coisas.

E a farsa, será que também ela pode ampliar nossa visão? É um ponto debatível. Poderíamos dizer que a farsa existe apenas para fazer-nos rir, mas eu pessoalmente estou persuadido de que em seus melhores momentos, tais como as farsas de Feydeau ou as farsas cinematográficas de Chaplin, Buster Keaton e Laurel e Hardy, também pode ser aguda e esclarecedora — revelando-nos a mecânica e a automação de nossas buscas frenéticas de sexo ou de *status*, ou os inúmeros modos pelos quais a sociedade tritura os pequenos.

Durante séculos a comédia e a tragédia foram gêneros estritamente separados. Era mesmo axiomático que não se podia misturá-los; isso porém não impediu que sempre

* Este é um dos muitos títulos já usados anteriormente, todos igualmente insatisfatórios, para *The Importance of Being Earnest*. (N. da T.)

houvesse exceções. Na primeira edição das obras completas de Shakespeare, *Troilus e Cressida* está colocada entre as comédias e as tragédias: ela é tanto cômica quanto trágica — uma tragicomédia.

Nos últimos setenta anos a tragicomédia tornou-se gênero de primeira linha. O próprio fato de as peças de Tchekov, que são grandes peças, poderem ser vistas tanto como tragédias quanto como comédias indica sua real natureza de tragicomédia. E as obras de Brecht, Wedekind, Ionesco, Beckett e muito de Pirandello pertencem a esse mesmo gênero misto. Para o diretor, tais peças sempre apresentam dificuldades marcantes: algumas devem ser representadas em clima de total seriedade, provocando, por isso mesmo, efeito cômico; outras terão de ser interpretadas em espírito cômico e produzir, assim, uma visão trágica e da mais profunda tristeza; ainda outras requerem mudança constante de um clima para outro, mudando de cena para cena.

A tragicomédia é, desse modo, um gênero complexo, que exige do público um alto grau de sofisticação. Pois o impacto que todo drama alcança junto ao público depende, em última análise, de um sutil intercâmbio de expectativas e satisfação das mesmas. O estilo no qual uma peça se inicia, como já disse acima, prepara o tom segundo o qual o público afinará suas expectativas: figurinos, cenário, linguagem em prosa ou verso, personagens com narigões vermelhos ou com feições nobres e trágicas, determinarão se o espectador deve esperar risos ou lágrimas, divertimento ameno ou emoções arrasadoras.

O gênero moderno e altamente sofisticado da tragicomédia produz boa parte de seus efeitos pelo repentino desapontamento e reorientação das expectativas criadas. Uma platéia não sofisticada ineivtavelmente ficará desorientada e desconcertada, não sendo capaz de alterar seu enfoque mental de um modo para outro com a necessária rapidez. Para o espectador sofisticado, por outro lado, esses

choques repentinos, esses reajustamentos inesperados, tornam-se fonte de prazer e de enriquecimento de visão: tensões são criadas e aliviadas, são armados verdadeiros enigmas que cabe ao espectador solucionar. O *Verfremdungseffekt*, de Brecht, o efeito de tornar estranho, que, em última análise, pode ser reduzido ao processo de se criar certas expectativas e depois, repentina e não raro brutalmente, destruí-las, é essencialmente um recurso tragicômico; como assim também o é a mistura de comédia, farsa e desespero usada por Beckett em *Esperando Godot*. Os personagens estão vestidos como palhaços de *music-hall* e como tais se comportam, suas piadas são as dos cômicos de nariz pintado de vermelho e, no entanto, a peça retrata nada menos do que a trágica posição do homem em um universo vazio, que pode ter uma significação, significação essa, no entanto, que permanecerá para sempre oculta de todos nós. Esse é um exemplo de se representar farsescamente para obter um efeito trágico

A teoria dos gêneros trata de conceitos abstratos de grande importância e pureza, e seu estudo é essencial a qualquer pessoa que queira compreender o drama e, por intermédio dele, a própria natureza humana.

Ao tratar da teoria de gêneros, no entanto, é preciso que ninguém jamais se esqueça de que no mundo real, concreto, os arquétipos, os conceitos puramente ideais, sempre aparecem em forma impura. Na prática teatral, a única prova real de uma peça será a de ela funcionar ou não em um palco, como teatro. A teoria dos gêneros pode ser um grande auxílio para o diretor porque lhe permite tomar decisões essenciais a respeito do estilo no qual um determinado texto deverá ser representado e produzido. Porém, como Brecht gostava de dizer, é só na hora de comer que se pode julgar um pudim: o que não significa, no entanto, que as regras da culinária não sejam da maior importância.

8 *O palco e os meios de comunicação de massa*

A unidade básica do modo dramático de comunicação no teatro e nos meios de comunicação de massa, cinema, televisão e rádio, parece-me fato por demais óbvio para ser posto em discussão. Afinal, peças são filmadas, televisadas e transmitidas pelo rádio, devidamente adaptadas, naturalmente, porém não modificadas na essência de seu modo de expressão; por outro lado, peças de teatro são tiradas de roteiros cinematográficos: o musical *Pequena Serenata Musical* (*A Little Night Music*) nasceu como um filme de Ingmar Bergman; peças para televisão (tais como *O Amante* e *A Coleção*, de Pinter) têm sido produzidas com sucesso no teatro; a televisão diariamente usa filmes em sua programação, e o espectador pouco sofisticado dificilmente os distingue das séries ou peças feitas especialmente para televisão; e muitas peças que começaram como drama radiofônico terminaram chegando tanto ao palco quanto à tela do cinema (notadamente *O Homem Que Não Vendeu Sua Alma*, de Robert Bolt, originalmente escrita para o rádio e posteriormente televisionada, montada no teatro e filmada; ou *Alfie*, de Bill Naughton, que originalmente também foi escrita para o rádio; e até mesmo a peça de mais longa carreira em toda a história do teatro, *A Ratoeira*, de Agatha Christie, começou como uma peça que

se chamava, em sua forma radiofônica, *Três Ratinhos Cegos*).

Uma confirmação ainda mais clamorosa da unidade básica dos quatro modos de apresentação dramática é o trânsito ininterrupto de autores de um veículo para o outro, bem como de diretores e atores. As técnicas específicas podem diferir em cada caso, porém tais diferenças são meras modificações de uma arte dramática básica.

Torna-se portanto ainda mais estranho para mim que toda a literatura a respeito da estética e das técnicas do drama seja dedicada quase que exclusivamente ao drama para o palco, enquanto que a volumosíssima e altamente sofisticada literatura que trata do cinema dê muito pouca atenção aos conceitos básicos do drama em seu sentido mais amplo. Uma honrosa exceção, no caso, é Jean-Luc Godard, que de livre e espontânea vontade reconhece sua dívida para com Bertolt Brecht como teórico teatral.

Entretanto, creio eu, é precisamente a partir da admissão da unidade fundamental do drama como drama que qualquer apreciação que se possa fazer das diferenças entre os vários veículos do drama tem de começar. Além do mais, é igualmente só a partir de tal visão global que será possível chegar-se a uma avaliação plena dos modos pelos quais os veículos de natureza mais técnica chegaram, eles mesmos, a reinfluenciar, por sua vez, o drama teatral.

Sendo mecanicamente reproduzíveis e portanto prégravados (com poucas exceções no rádio e na televisão, nos quais outrora foram comuns as apresentações ao vivo, hoje praticamente desaparecidas), esses meios de comunicação de massa apresentam tanto vantagens quanto desvantagens em comparação com o drama teatral. O drama apresentado no palco, sendo "vivo", tem a excitação da espontaneidade, por mais bem ensaiado que possa ser, e tem também — e esta é sua maior vantagem no confronto com qualquer das formas dramáticas mecanicamente reproduzidas — o *feedback* da platéia para o ator. Por ou-

tro lado, a pré-gravação mecânica dá ao diretor uma amplitude incomparavelmente maior de empostações para a ação, bem como muito mais flexibilidade na estruturação do espetáculo, graças aos recursos de montagem. A natureza fotográfica do veículo no filme e na televisão, além do mais, permite grau muito mais alto de realismo nas ambientações; mas em compensação esse mesmo elemento fotográfico milita contra tudo o que é estilizado, afastado do realismo, até mesmo o drama com roupas de época torna-se um problema no cinema e na televisão — quanto mais remoto o período da ação em relação ao tempo presente, maior o conflito entre o realismo de ambientes, cenários e figurinos e a contemporaneidade da linguagem usada pelos personagens. O drama em verso constitui problema ainda maior, que pode ser solucionado, porém só graças a muita engenhosidade e apenas se o diretor tiver plena consciência de que está lutando contra uma dificuldade inerente ao seu veículo de expressão.

Mas a diferença mais essencial entre o palco e os três veículos de natureza mecânica reside em outro ponto: a câmera e o microfone são extensões do diretor, de seus olhos e ouvidos, permitindo-he escolher seu ponto de vista (ou seu ângulo de audição) e transportar para eles a platéia por meio de variações de planos, que podem englobar toda uma cena ou fechar-se sobre um único ponto, ou cortando, segundo sua vontade, de um local para outro. Se um personagem está olhando para a mão de outro, o diretor pode forçar o público a olhá-la também, cortando para um *close-up* da mesma. Nos veículos mecânicos, o poder do diretor sobre o ponto de vista da platéia é total. No palco, onde a moldura que encerra o quadro é sempre a mesma, cada integrante individual da platéia tem a liberdade de olhar para aquela mão, ou para qualquer outro lugar; na verdade, no teatro cada membro da platéia escolhe seus próprios ângulos de câmera e, desse modo, executa pessoalmente o trabalho que o diretor avoca para si

no cinema e na televisão bem como, *mutatis mutandis*, no rádio. Essa diferença, ainda uma vez, oferece ao teatro vantagens e desvantagens. No palco, o diretor pode não conseguir focalizar a atenção da platéia na ação que deseja sublinhar; no cinema isso jamais pode acontecer. Por outro lado, a complexa e sutil orquestração de uma cena que envolve muitos personagens (uma característica de Tchekov no teatro) torna-se incomparavelmente mais difícil no cinema e na televisão. A sensação de complexidade, de que há mais coisas acontecendo naquele momento do que pode ser apreendido com um único olhar, a riqueza de um intrincado contraponto de contrastes humanos será inevitavelmente reduzida em um veículo que nitidamente guia o olho do espectador, ao invés de permitir que ele caminhe livremente pela cena.

Outro aspecto importante entre os vários veículos dramáticos concerne a psicologia das condições nas quais se processa o ato da comunicação. Neste caso o cinema e o palco estão de um lado de uma linha divisória, na medida em que são apresentados a imensos grupos de pessoas mais ou menos fixados em seus assentos, uma platéia que deliberadamente veio ver alguma coisa e que, na grande maioria dos casos, continuará a vê-la até que termine; do outro lado da linha divisória estão os veículos de comunicação eletrônicos que são recebidos no próprio lar dos membros de sua audiência e que podem ser ligados ou desligados pela livre e espontânea vontade destes; além do mais, eles tendem a ser vistos ou ouvidos por grupos muito pequenos de pessoas ou até mesmo por indivíduos isolados. Enquanto as salas de cinema e teatro apresentam as condições que propiciam a psicologia de massa — a qualidade contagiante do riso, o reforço mútuo da reação da platéia pelo efeito rebatedor da observação (e imitação) dos espectadores vizinhos — os veículos eletrônicos têm de contar com reações individuais. O terror, por exemplo (como no teatro de *grand guignol* ou no filme de terror), produz

efeito completamente diverso em uma multidão, dentro da qual cada indivíduo pode encontrar certa dose de apoio e tranquilização, ou no espectador extremamente nervoso e solitário exposto a uma apresentação na televisão. Para esse alvo isolado do veículo eletrônico não haverá a possibilidade de um rápido olhar em torno, na ânsia de encontrar outras pessoas que estejam menos assustadas do que ele, o que pode resultar, mesmo que não em pânico, em algo muito menos agradável do que o delicioso *frisson* que resulta de um medo que, ao mesmo tempo, pode ser identificado e compreendido como mero entretenimento inócuo.

No palco, a distância entre o espectador e a ação é constante, nos veículos eletrônicos ela varia: com um *close-up* ou com um sussurrado e íntimo monólogo radiofônico, o público experimenta um máximo de proximidade e intimidade com a ação; na tomada à distância ela fica mais afastada. Na televisão, onde, pelo menos nas atuais condições tecnológicas, o vídeo ainda é relativamente pequeno e o detalhe das tomadas à distância conseqüentemente muito reduzido, as tomadas mais eficazes são o *close-up* ou as de meia distância (plano americano). É por isso que o forte do drama de televisão tende a residir na intimidade de contato que ela é capaz de estabelecer entre um número relativamente pequeno de personagens e o telespectador. A maior parte das melhores obras dramáticas para a televisão tiraram proveito de tal proximidade e intimidade. A peça de Samuel Beckett para televisão *Eh Joe!* é bom exemplo disso: nela só é vista uma única pessoa; a câmera aproxima-se implacavelmente dele, passo a passo, enquanto que nós — e o protagonista — ouvimos a voz de uma mulher cuja infelicidade ele causou. No final a câmera aproximou-se de tal modo do rosto do homem que nada mais resta senão o negror das apavoradas e dilatadíssimas pupilas de seus olhos. Aqui Beckett

usa o monólogo interior em íntima conjunção com a aterrorizante intimidade da câmera de televisão.

O monólogo interior é costumeiramente considerado como seara do drama radiofônico. A ausência da dimensão visual força o ouvinte de rádio a visualizar por si mesmo a ação da peça, colocando-a literalmente dentro de sua cabeça, de sua imaginação, o que torna o mundo da fantasia, do sonho, da memória e da vida interior do homem a temática ideal para o drama radiofônico. O mundo exterior pode ser conjurado — e muito drama radiofônico é tão realista quanto o cinema — porém o fato de até mesmo tal quadro objetivo do mundo real ser internalizado pelo ouvinte oferece ao autor de drama para rádio a oportunidade de deslisar da realidade para um mundo imaginário, deixando muitas vezes que fique a cargo dos ouvintes resolver se o que experimentaram foi realidade ou fantasia, sonho ou fato. O contraponto entre a conversa ostensiva entre várias pessoas e os pensamentos individuais que a acompanham (que Eugene O'Neill tentou realizar por meios um tanto fatigantes em sua peça para teatro *Estranho Interlúdio*) é lugar comum no drama radiofônico (já que é facilmente conseguido por suas técnicas).

Uma das diferenças essenciais entre os veículos eletrônicos de massa, que estão a todo instante à disposição do possível espectador, e tanto o teatro quanto o cinema é sua unidade ou continuidade. Ver uma peça no teatro ou até mesmo no cinema continua sendo uma ocasião especial, e o espectador tem consciência disso, enquanto que o drama na televisão ou no rádio faz parte de um fluxo contínuo de noticiários, informações e entretenimento. A necessidade de se estruturar tal fluxo contínuo de acontecimentos é tão importante quanto a de se estruturar a seqüência dos eventos dentro de determinada obra dramática; ela produz verdadeira ânsia, tanto da parte dos programadores quanto da parte dos receptores da mensa-

gem, por pontos fixos, pela regularidade de incidência deste ou daquele programa em horários determinados e facilmente lembrados (notícias de hora em hora, o seriado favorito às 7:30 das terças-feiras, ou coisa parecida). É por isso que há uma forte tendência para que o drama tanto na televisão quanto no rádio seja agrupado em séries. Personagens de ficção familiares (o detetive, o polícia, o médico) ou famílias inteiras ou grupos de personagens que reaparecem regularmente em horas marcadas a cada semana (ou diariamente, no caso das novelas) serão possivelmente a contribuição mais característica feita ao drama até aqui pelos veículos eletrônicos. A série, sob muitos aspectos, facilita o trabalho do autor, já que, uma vez que ela esteja lançada e firmada, não há necessidade de ele despender tempo ou engenho em diálogos expositórios destinados a apresentar os personagens principais no início de cada episódio: eles já são todos conhecidos da platéia. Isso torna a forma da série um recurso muito conveniente para a economia dramática: o episódio do dia já pode começar *in medias res*.

Os personagens principais dessas séries, que por vezes podem prolongar-se por vários anos, adquirem uma realidade muito peculiar para o público em geral; tornam-se de tal modo familiares, a fusão entre ator e personagem é tão total, que eles tendem a tornar-se semelhantes aos heróis mitológicos, o que significa que por vezes acabam por serem aceitos como mais reais do que muitas personalidades públicas de verdade. Assim, os casamentos ou mortes de personalidades puramente fictícias freqüentemente adquirem a importância de acontecimentos públicos, comparáveis a acontecimentos reais envolvendo um grande estadista ou algum herói do mundo dos esportes.

O surgimento desses novos heróis da mitologia popular do drama nos veículos de massa ressalta a renovada importância das formas dramáticas de expressão de nosso tempo.

O próprio fato de dramaturgos como Brecht (que escreveu para o rádio, o teatro e o cinema), Beckett (que já escreveu peças para teatro, peças radiofônicas, uma peça para televisão e um filme), Pinter (que domina bem os quatro modos de expressão dramática), Osborne, Wesker e Robert Bolt já terem trabalhado em todas ou na maioria das formas dos diferentes veículos dramáticos e de passarem com liberdade e facilidade de um para outro reforça minha afirmação inicial de que, apesar de diferenças tecnológicas e estéticas, todos eles são em última análise o mesmo drama. A breve história dos novos veículos já produziu uma fertilização mútua extremamente excitante, sendo que o teatro não foi de modo algum o que menos lucrou com ela. A desintegração da estrutura rígida da "peça bem feita", a facilidade com que hoje em dia técnicas cinemáticas são aceitas pelas platéias do teatro vivo (com cenas curtíssimas entremando-se à maneira do corte rápido) e até mesmo a tranqüila aceitação da narração (que voltou ao teatro via rádio) são, todas elas, claras indicações da influência dos novos veículos de massa sobre o gênero dramático mais antigo.

Não pode haver dúvida de que essa mesclagem dos veículos dramáticos irá continuar a existir no futuro, e até mesmo crescer. O teatro, com o ator vivo, particularmente por sua capacidade de produzir novas experimentações com um mínimo de recursos técnicos e de custos, terá de continuar sendo de imensa importância para os veículos tecnológicos, mais pesadões e complicados, com suas exigências de equipamento dispendiosíssimo. Ele será sempre o campo de treinamento para novas idéias, novos talentos, bem como o campo de provas para novas idéias que, sem testes preliminares, jamais poderiam justificar imensas inversões de capital e equipamento. Por outro lado, os veículos mecânicos de massa estão conquistando imensas platéias novas para a forma dramática de comunicação. Pessoas que nunca iriam ao teatro em toda a vida

têm agora acesso a vasta quantidade de material dramático na televisão e no rádio (pelo menos na Europa, onde o drama radiofônico ainda é um ingrediente considerável das transmissões consideradas de serviço público) e isso, por sua vez, inevitavelmente criará uma platéia imensa, nova e sofisticada, que irá clamar por obras de alto valor literário e artístico e de alto nível intelectual, coisa que só um veículo de minoria como o teatro de atores vivos pode, em última análise, fornecer. A expansão dos teatros regionais e de repertório na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, países nos quais até épocas relativamente recentes faltava ao teatro um setor não-comercial, já é testemunho do efeito da divulgação dos modos dramáticos de comunicação pelos veículos de massa. E não são apenas platéias que estão sendo criadas pela divulgação do drama por meio desses novos veículos; o talento também tem sido incentivado. Muitos dos dramaturgos britânicos mais jovens tiveram seu interesse inicial pela forma dramática de expressão despertado pelo drama radiofônico ou pelo teleteatro. Muitos deles vieram de áreas e ambientes sociais que, em outros tempos, jamais os teriam posto em contato com o teatro e, desse modo, seu talento poderia não ter sido jamais descoberto ou encorajado.

Através de toda a história do drama seu desenvolvimento tem sido um processo de diferenciação: a ópera, o balé, o mimodrama, a peça para bonecos, o teatro de variedades, o circo — todos esses são em última análise formas dramáticas que atingiram uma espécie de *status* semi-autônomo. O novo drama do cinema, da televisão e do rádio vem continuando esse processo de diferenciação; mas curiosamente, nestes casos, o relacionamento com o drama tradicional é mais forte, digamos, do que o que existe entre a ópera e o drama falado. E do mesmo modo que a fertilização mútua de todos os ramos do drama é um processo contínuo, com o teatro de atores tomando emprestadas idéias do balé ou da ópera, ou vice-versa,

assim também continuará acontecendo, apenas com maior intensidade ainda, entre o palco e os veículos técnicos. E nas idéias a respeito dos espetáculos de *mixed-media*, nos *happenings*, bem como em outras formas das novas experiências dramáticas ou teatrais, temos a respeito do futuro indícios que mostram que esse processo de diferenciação e fertilização mútua inevitavelmente há de continuar.

9 *Ilusão e realidade*

O drama — o teatro — é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz-de-conta. O drama que vemos no teatro e igualmente no vídeo da televisão ou na tela do cinema é uma ilusão elaboradamente manufaturada. Entretanto, se o comparamos com outras artes que igualmente produzem ilusão, o drama — um texto dramático transformado em espetáculo — contém um percentual muito mais alto de realidade.

Tomemos a pintura. Ela produz a ilusão de uma paisagem, de uma casa — a semelhança de um ser humano no caso de um retrato — e os únicos elementos reais que contém são as tintas e a tela. Uma peça também produz uma ilusão, digamos, de um Hamlet no castelo de Elsinore. Porém aqui Hamlet, o jovem que vemos no palco — morto desde há muito como figura histórica, na realidade talvez sem jamais ter existido, e sendo, por isso mesmo, mera ficção criada pela imaginação do autor — é retratado por um jovem, um ator que na realidade é um homem moço. E ele se senta em uma cadeira que realmente é uma cadeira. A cadeira supostamente está colocada em algum canto de um castelo dinamarquês há muitos séculos atrás, mas nem por isso deixa de ser uma cadeira. O drama

representado, portanto, em contraste com todas as outras artes que criam ilusão, contém, por assim dizer, maior proporção de realidade. Tem havido apresentações de *Hamlet* até mesmo no verdadeiro castelo de Elsinore e, nessas ocasiões, a cadeira em que Hamlet se sentava era efetivamente uma cadeira colocada em algum canto do verdadeiro castelo de Elsinore. E vejam o que acontece se transportamos o âmbito do drama para fora do teatro e entramos na televisão ou no cinema: seqüências inteiras da ação dramática poderão ser representadas e gravadas na locação real da peça, seja ela o episódio de alguma série popular como a dos *Z Cars*,* passado em alguma cidade real do norte da Inglaterra na qual são usados carros policiais igualmente reais, ou *O Mercador de Veneza* filmado em Veneza, ou *Romeu e Julieta* em Verona.

Essa me parece ser uma das principais características do drama e um de seus elementos mais fascinantes: a de que uma peça, no momento em que é representada, constitui uma fusão do totalmente imaginário — o produto da imaginação de um escritor fixado de uma vez por todas e, estritamente nesse sentido, já letra morta — com elementos da realidade viva dos atores, suas roupas, a mobília que os cerca, os objetos que manuseiam, tais como espadas, garfos ou facas. Cada apresentação de uma peça escrita há séculos pode, assim, ser vista como uma ressurreição: as palavras e ações mortas são reincarnadas pela presença viva dos atores. Não é de espantar que o jargão do mundo do teatro fale da apresentação de uma velha peça como um *revival*.**

No estudo puramente acadêmico do drama, a atenção tende muito naturalmente a focalizar-se no elemento mais acessível para a análise: o texto, a peça como literatura.

---

* Popularíssimo seriado enlatado da TV inglesa. (N. da T.)

** Em português nós falamos apenas de "remontagem" de uma peça, e portanto perde-se o sentido original, em que a peça é "revivida". (N. da T.)

A qualidade dos outros elementos, o espetáculo, a iluminação, o magnetismo dos atores, é muito mais fugaz e era, antes da invenção da documentação mecânica, praticamente perdida em sua totalidade. No entanto, esses são os elementos que desempenham papel decisivo na atração do público ao teatro (ou ao cinema ou à apresentação televisada), e se realmente analisássemos o impacto da experiência teatral no público, seria constatado, estou certo, constituírem esses elementos a base do prazer que a platéia tira da experiência teatral.

No teatro com atores vivos, é esse aspecto da fusão de um elemento fixo (o texto) com um elemento fluido (os atores) que torna cada apresentação de cada espetáculo uma obra de arte inteiramente distinta — mesmo no caso de carreira longa de uma mesma peça com o mesmo elenco, o mesmo cenário, a mesma luz etc. No teatro clássico chinês, no qual os textos normalmente apresentados são todos muito bem conhecidos da platéia, e também extraordinariamente longos, só excertos dos textos completos são apresentados, porque as platéias, que aceitam o texto como ponto pacífico, comparecem principalmente para ver de que modo os principais atores os irão interpretar.

Do mesmo modo, o nosso próprio drama clássico, e o de Shakespeare acima de qualquer outro, transformou-se em um gabarito segundo o qual avaliamos nossos atores: vamos ver *Hamlet* pela enésima vez porque estamos interessados em saber como o Hamlet de Scofield difere do de Gielgud, do de Burton, do de O'Toole etc. (Na última década a função do diretor como fator ponderável na parte variável da experiência teatral acrescentou um novo elemento às atrações oferecidas pela ida ao teatro para rever um texto altamente consagrado, fazendo com que hoje em dia saiamos de casa para ver o *Hamlet*, o *Rei Lear* ou o *Macbeth* de Peter Hall, de Peter Brook, de Giorgio Strehler ou de Roger Planchon.)

Nem tudo no teatro, portanto, é ilusão. Não estamos realmente vendo Macbeth engajado em uma batalha do lado de fora de seu castelo em Dunsinane, mas estamos no teatro para ver Sir John Gielgud ou Richard Burton, e efetivamente vemos tais atores, os homens em si, ouvindo sua voz, o que nos dá um prazer todo particular. Além do mais, quando o vemos combater com Macduff, admiramos a habilidade dos dois atores, sabemos que Macbeth não vai ser realmente morto, porém realmente vemos dois seres humanos batendo-se em duelo. Quando a fama dos atores ingleses do tempo de Shakespeare já se havia espalhado pela Europa, companhias ambulantes inglesas excursionaram por vários países, particularmente a Alemanha. As platéias não compreendiam o texto porém pasmavam ante a habilidade com a qual aqueles atores lutavam e dançavam, pagando o dinheiro de suas entradas principalmente para apreciar seus feitos acrobáticos e sua graça na dança. A peça mais popular era *O Judeu de Malta*, de Christopher Marlowe, na qual o grande vilão caía em um caldeirão cheio de azeite fervendo com extraordinária destreza acrobática.

Sob esse aspecto, o teatro se aproxima bastante de uma outra área na qual o instinto lúdico do homem se manifesta — o esporte. O teatro pode ser encarado como um espetáculo esportivo, que dá prazer ao espectador tanto quanto a quem o pratica. E quando se vê o trabalho de um ator realmente extraordinário como Lawrence Olivier, qualquer um é capaz de perceber que o seu evidente prazer nos aspectos físicos da interpretação (como quando ele se equilibrava na ponta de uma cadeira para trocar uma lâmpada em *Longa Viagem de um Dia Noite a Dentro*, ou quando caía do alto de vários degraus no momento de sua morte como Coriolano, para não falar da exibição da imensa gama vocal que usava em *Otelo*) é um componente tão importante do impacto que causa no

espectador quanto sua forma de conceber e executar a arte da representação.

O ator é e sempre continuará sendo a pedra de toque de todo drama. O balé, que não usa texto de espécie alguma (e no qual a pura destreza física, o atlético domínio corporal, constituem o próprio âmago do espetáculo); a mímica de grandes artistas como Debureau ou do nosso contemporâneo Marcel Marceau, na qual também não existe texto falado; ou a improvisada *Commedia dell'Arte* da Renascença italiana, que tinha um texto, porém um texto que não havia sido definitivamente fixado e ensaiado, alterando-se e enriquecendo-se espontaneamente durante o espetáculo; ou as obras-primas do cinema mudo — todos são tipos de drama com um mínimo de conteúdo literário. Portanto, é possível existir drama sem texto.

É no ator que os elementos da realidade e da ilusão se encontram: será que vamos ao teatro para ver Otelo interpretado por Olivier, ou que vamos para ver Olivier interpretar Otelo? Existe uma tensão criativa entre o personagem fictício imaginado pelo dramaturgo e o homem real que empresta a essa ficção nascida da imaginação do autor sua sólida realidade física, mais — e esse é um "mais" importantíssimo — um acréscimo de imaginação, um acréscimo de invenção poética de gesto, ação, intonação, precisão de *timing*. Já foi dito, e com absoluta correção, que existe uma poesia no teatro, tanto quanto uma poesia do teatro. Poesia no teatro é a linguagem poética criada pelo dramaturgo; porém muito da poesia do teatro nasce de um olhar, uma entrada, uma pausa. E estes são, na maioria dos casos, criação dos atores ou dos diretores.

Sem sombra de dúvida, no teatro comercial é o astro ou estrela o fator decisivo no levantamento do capital para uma produção, e os autores de textos teatrais oferecem seus manuscritos a atores famosos na esperança que seu desejo de aparecer na peça torne possível sua montagem.

Muitos dos atores mais bem sucedidos reduzem o elemento ficção ao mínimo em suas atuações. Tais atores são essencialmente exibidores de si mesmos; longe de tentar criar a ilusão de ser o personagem imaginado pelo dramaturgo, emprestam àquele personagem imaginado a realidade do seu magnetismo.

Um espetáculo no qual se pode ver exemplos clássicos desse tipo de atuação é a pantomima de Natal inglesa, na qual a moldura da história de Dick Whittingdon ou de Cinderela serve apenas como a mais frágil das desculpas para uma série de pequenas aparições especiais de grandes astros e na qual o principal galã, como por exemplo o príncipe encantado em *Cinderela*, está obviamente menos interessado em retratar um príncipe de conto de fadas do que em exibir suas belíssimas pernas torneadas pela malha que usa. Longe de encarar esse tipo de coisa como uma degradação da arte teatral, eu a considero com uma triunfal afirmação de uma das mais permanentes forças do teatro.

Pois muito embora o teatro seja uma casa de ilusão, essa ilusão nunca é integral. Pensem um pouco no campônio do século XVIII que reagiu ao grito de Ricardo III "Meu reino por um cavalo" com a oferta de sua própria égua, ao que o grande ator que fazia o papel de Ricardo replicou: "Desça você mesmo, burro também serve!" Essa velha anedota fala de um espectador tão pouco sofisticado que não tem capacidade para apreciar o delicado equilíbrio entre a ilusão e a realidade, do qual depende a mágica do teatro. Nós, que já somos mais aptos à apreciação do drama, conseguimos, na realidade, sentir prazer simultaneamente em dois níveis: ao assistir Otelo ficamos profundamente comovidos pelos infortúnios do herói, porém no próprio momento em que as lágrimas nos vêm aos olhos quando ele é destruído, estamos também, quase esquizofrenicamente, dizendo-nos a nós mesmos: "Como foi brilhante o modo pelo qual Olivier sustentou aquela pausa!

Com que beleza ele conseguiu atingir aquele efeito pelo mero levantar de uma sobrancelha!"

No drama moderno, os dramaturgos se tornaram mais conscientes do que nunca do potencial dessa tensão entre a ilusão e a realidade, o fato e a ficção, na experiência teatral. Pirandello fez uso dela em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, chegando até mesmo ao ponto de nos mostrar os atores tal como eles são, como indivíduos em sua vida particular, reunindo-se para um ensaio e, posteriormente, os personagens tal como eles foram concebidos pelo autor e, finalmente, esses personagens sendo interpretados por aqueles atores. Brecht insistia que a platéia devia ser ativamente encorajada a não ser iludida por qualquer fingimento de que aquilo que estivesse vendo no palco pudesse ser outra coisa que não mera ficção. Em sua própria produção de *Antígona*, de Sófocles, na pequena cidade de Chur, na Suíça, em 1948, Brecht efetivamente manteve todos os atores em cena durante todo o tempo em que não estavam representando. Eles ficavam sentados em torno do espaço cênico, que era delimitado por quatro mastros em seus quatro cantos, e Brecht sugeriu que pudessem ser vistos lendo o jornal vespertino, comendo sanduíches ou ajeitando as roupas. Quando suas deixas iam se aproximando, era então possível ver que se levantavam, faziam seus preparativos de última hora para entrar em cena e, quando cruzavam a linha delimitadora do espaço cênico efetivamente usado na ação, a platéia poderia realmente experimentar o momento no qual assumiam a postura e o comportamento do personagem.

Em um caso como esse, o contraste entre a pequena e real Miss Smith, que vive em Chiswick e cujo namorado estuda no Royal College of Art, e a princesa grega Antígona, que está pronta para morrer pela honra de seu irmão morto, é transformado em um poderoso recurso artístico. Não só a platéia seria capaz de apreciar a habilidade com que a verdadeira Miss Smith se transforma na heroína trágica; segundo a visão de Brecht, ela seria também capaz, graças ao uso de tal recurso, de avaliar tanto o que a heroína grega tem em comum com uma moça moderna, como também tudo o que as separa.

Do mesmo modo, no trabalho de dramaturgos como Beckett e Ionesco, a platéia jamais sente a mínima dúvida de que o que estão vendo não pretende produzir uma ilusão de realidade mas, ao contrário, que ela está apenas olhando algumas pessoas que estão tentando mostrar-lhe alguma coisa por meio de um simulacro lúdico. Em *Esperando Godot*, os personagens mais de uma vez referem-se à presença da platéia, enquanto que Ionesco, na primeira versão de *A Cantora Careca*, queria concluir a peça com o autor entrando em cena para insultar o público. Ele foi dissuadido de incluir esse final, porém agora a peça acaba recomeçando exatamente no ponto onde ela iniciou — um recurso que indica claramente a artificialidade da ocasião. Há mais de cem anos, no epílogo de *O Inspetor Geral*, Gogol destruía deliberadamente a ilusão atirando à platéia a fala: "Do que é que vocês estão rindo? É de vocês mesmo que estão todos a rir!"

A onda mais recente do teatro de vanguarda vai ainda mais longe na exploração da tensão entre o real e o imaginário. O grupo americano de vanguarda, *The Living Theatre*, que excursionou pela Europa durante vários anos, elaborou uma técnica que fazia com que a realidade e a ilusão se mesclassem de novas maneiras. Os atores envolviam a platéia em debates, que sem dúvida eram reais; desencadeavam-se brigas entre membros da platéia e alguns dos atores. Essas brigas eram reais na medida em que essas pessoas se empurravam umas às outras, trocavam insultos e ocasionalmente chegavam a trocar bordoadas; no entanto, quando eu perguntei a Julian Beck, um dos líderes do grupo, se a situação realmente havia escapado ao seu controle durante um espetáculo que eu assistira na noite anterior, ele respondeu que o incidente era inten-

cional e ocorria todas as noites, simplesmente porque os atores haviam dominado inteiramente a complexa técnica psicológica de tanto provocar aquele tipo de briga quanto de interrompê-la no momento em que assim o quisessem pelo simples método de fazer acontecer alguma coisa diferente e interessante em outro ponto da sala, que absorvia a atenção de todos os que antes estavam envolvidos na briga. Aqui o teatro se afasta da ficção e é transformado em uma manipulação da realidade. Será que então continua a ser teatro? Isso depende de definições, e é um caso pendente. Sem dúvida trata-se de um caso limítrofe. Porém as delimitações de um fenômeno como o teatro tendem sempre a ser extremamente fluidas.

Esse tipo de teatro de vanguarda dá lugar a toda uma série de questionamentos muito profundos. O integrante da platéia que se sente insultado e começa a dar pontapés no ator que o insultou está realmente enfurecido, o ator efetivamente o insultou e, no entanto, ambos são parte de um espetáculo produzido para o deleite, ou para a perturbação emocional, de uma platéia e, neste sentido, eles estão dentro dos limites do teatro. Mas por outro lado os criadores desse tipo de espetáculo poderiam argumentar que boa parte de nossa vida fora do teatro e igualmente artificial. O policial de trânsito que multa o carro estacionado ilegalmente pode dizer ao motorista: "Sinto muito, não tenho qualquer intenção de magoá-lo, porém na minha capacidade de policial de trânsito é meu dever multá-lo". Uma vez que ele vista seu uniforme de policial de trânsito, as emoções reais e pessoais do indivíduo em questão deverão ser suprimidas e ele terá de passar a desempenhar o papel que a sociedade lhe reservou, inclusive com o uso do figurino adequado, o uso de uma linguagem específica e própria, e a execução de ações que ele não teria desejo de executar em sua personalidade privada.

Existe, portanto, esse tanto de teatro e muito de desempenhar papéis e criar ilusões na vida cotidiana. Shakespeare falou do mundo como sendo um palco e todos os homens e mulheres apenas atores que nele atuam. E é claro que a própria natureza da realidade é em si problemática. Nossos sentidos não são infalíveis; somos capazes de perceber a realidade apenas por intermédio desses sentidos imperfeitos, de modo que o que percebemos pode em si ser uma ilusão. Na verdade, a julgar pelo conhecimento que têm os físicos, nossa percepção da realidade de cada dia é uma ilusão.

De modo que, com efeito, o teatro, que apenas acrescenta mais uma dimensão de ilusão a essa teia de ilusões que chamamos de realidade, é uma imagem perfeita de nossa situação neste mundo como seres humanos. Para citar Shakespeare:

> ...Nossos atores,
> Como avisei, são todos só espíritos
> Que se tornaram ar, o ar mais puro,
> E como a falsa trama que aqui vimos,
> Torres nubladas e palácios belos,
> Solenes templos e até mesmo o globo
> E tudo que a ele serve, vão sumir,
> Como sumiu a cena sem substância,
> Sem deixar marcas. Somos todos feitos
> Da matéria do sonho; e a nossa vida
> Acaba-se em um sono.

10 O drama e a sociedade

Muita coisa tem sido dita e escrita nas últimas décadas a respeito de arte politicamente engajada e especialmente a respeito de teatro político, do drama como instrumento de mudanças sociais e políticas. E não pode haver dúvida de que o teatro — e o drama em sua conotação mais ampla, que se estende ao cinema e aos veículos eletrônicos de comunicação de massa — é uma poderosa arma política. O uso que se faz do teatro nas sociedades totalitárias de todos os tipos é um fenômeno largamente notado e debatido em nosso tempo e, efetivamente, a relutância verificada no passado, e durante longo período, do governo britânico em subsidiar algo que se assemelhasse a um Teatro Nacional foi freqüentemente justificada com o argumento de que se o governo, a qualquer momento dado, estivesse pagando as contas, haveria o perigo de o drama vir a ser censurado, influenciado ou usado como instrumento de propaganda da linha política do partido que estivesse no poder. A criação de uma entidade como o Conselho das Artes na Grã-Bretanha, que serve como uma espécie de elo de ligação entre o governo e os teatros, teve sempre o objetivo de evitar exatamente esse tipo de perigo.

No entanto, estou convencido de que o poder do drama como instrumento de propaganda política direta é superestimado. Podemos dizer isto em outras palavras afirmando que todos aqueles que procuram um drama politicamente engajado para apoiar suas próprias causas superestimam o efeito de propaganda a curto prazo do teatro.

perestimado. Podemos dizer isto em outras palavras afirmando que todos aqueles que procuram um drama politicamente engajado para apoiar suas próprias causas superestimam o efeito de propaganda a curto prazo do teatro.

Por quê? Por causa da natureza peculiar do drama como instrumento de propaganda política direta é superestimado. Podemos dizer isto em outras palavras afirmando que todos aqueles que procuram um drama politicamente engajado para apoiar suas próprias causas superestimam o efeito de propaganda a curto prazo do teatro.

Por quê? Por causa da natureza peculiar do drama como instrumento de conhecimento, percepção, reflexão e compreensão da sociedade, de sua concretividade e do fato de o drama jamais chegar a fazer afirmações ostensivas, pelo fato de ser sempre, por sua própria natureza, uma experiência que traz em si mesmo um mecanismo próprio de controle, suas próprias verificações.

Permitam-me explicar o que estou querendo dizer, delineando um caso hipotético. Durante o debate a respeito de algum problema fundamental, qual seja a abolição da pena de morte, um dramaturgo pode querer escrever uma obra forte contra o enforcamento. Ele poderá então inventar uma história a respeito de um assassinato, na qual a vítima é tão culpada quanto o assassino: vamos admitir que uma pessoa que esteja sendo chantageada tenha matado o indivíduo que a atormenta em um momento de descontrole emocional. O dramaturgo passará então a mostrar a agonia do condenado durante e após o julgamento etc. Ele ficará tentado, a fim de alcançar seu objetivo perfeitamente louvável, a fazer o caso pesar ao máximo contra a pena de morte e a favor do condenado. Se assim ele fizer, os que apóiam a pena de morte passarão por vilões horrendos, sedentos de punição e vingança; porém, ao ceder a essa tentação, o efeito alcançado pela peça que o autor escrever será muito diverso daquele que pretendia, já que seus personagens excessivamente malévolos

parecerão falsos quando apresentados no palco, e a platéia não ficará persuadida da validade de sua argumentação.

É claro que se o dramaturgo em questão for realmente bom, ele não cederá à tentação; não será capaz de ceder a ela simplesmente porque um bom autor dramático ao escrever uma peça tem de vivenciar todos os sentimentos de cada um de seus personagens por dentro, por mais que desaprove suas posições e comportamento — como podemos ver no *Ricardo III*, de Shakespeare. Desse modo, ele será forçado a mostrar que o juiz que baixa a sentença também sofre toda espécie de agonia em sua mente, será obrigado a apresentar argumento em favor da punição de seu protagonista de maneira tão isenta e consistente quanto o argumento contra essa punição. É possível que seja forçado a nos mostrar o sofrimento da família da vítima do assassinato, as conseqüências que a não punição de um assassino poderá ter sobre assassinos potenciais, e assim por diante. Se ele for um bom dramaturgo, ele ainda assim conseguirá apresentar sua posição contra a pena capital; porém não lhe será possível impedir que ao menos alguns membros da platéia vejam igualmente o reverso da medalha. Em última análise, o efeito irá depender não tanto da intenção manifesta do autor quanto da qualidade da peça como drama. Se a peça for aceita pelo consenso do público como uma retratação convincente da situação, que sempre terá dois lados pelos quais poderá ser encarada, ela poderá ter um efeito profundo, porém a longo prazo, por permanecer na mente dos espectadores e gradativamente levá-los a compreender a complexidade da situação retratada. E tal efeito a longo prazo poderá ser bastante diverso do desejado em termos imediatos.

Não pode haver muita dúvida, por exemplo, de que ao escrever *O Mercador de Veneza* Shakespeare desejava que o personagem Shylock fosse considerado um usuário odioso, detestável. Mas pelo fato de Shakespeare ter sido o

grande dramatista que foi, ele conseguiu colocar-se imaginativamente na mente do avarento judeu e apresentar suas motivações: por isso ele fez Shylock sofrer por causa do ódio e da injustiça com que eram tratados os judeus, dando-lhe algumas falas magníficas que nos tornam conscientes dessas motivações. Como resultado disso, muitos espetáculos contemporâneos da peça provocam tanta simpatia para com a posição de Shylock quanto revolta contra a sua avareza. O que pode ter começado como propaganda antisemita transformou-se em fonte de simpatia em relação a uma minoria racial. Tomemos uma outra peça de Shakespeare, *Noite de Reis*. O personagem de Malvolia é claramente concebido como um ataque à estreiteza dos pontos de vista e à hipocrisia dos puritanos. Mas quando chega a hora, o sofrimento do personagem, cuja desmoralização supostamente nos deveria alegrar, é concreta, convincente e comoventemente sentido por Malvolio (e claramente também pela imaginação do autor). Conseqüentemente, em muitas apresentações dessa peça, tenho sentido grande pena e até mesmo considerável simpatia por aquela pobre e frustrada vítima de uma brincadeira de mau gosto, à qual Malvolio é submetido por pessoas arrogantes que julgavam que por lhe serem socialmente superiores tinham o direito de fazer um inferior passar por qualquer tipo de indignidade que lhes aprouvesse, com o único intuito de dar boas gargalhadas.

Quanto mais completamente um dramaturgo imagina uma situação e os personagens que a vivem, mais perto a peça chegará da complexidade e ambivalência da vida real. Isso não quer dizer que uma peça, seja ela ou não ostensivamente política, não terá efeitos políticos. Na verdade, autores como Ibsen e Shaw fizeram grandes contribuições para o advento de mudanças sociais e por isso mesmo, em última instância, políticas. Ibsen foi uma influência importantíssima na abertura dos debates a respeito da posição da mulher na sociedade e fez, ao que me

parece, uma contribuição determinante para as mudanças que se iniciaram com o sufrágio feminino e que ainda continuam a processar-se hoje em dia com o rótulo de movimento de liberação da mulher. Nora, em *Casa de Boneca*, iniciou o debate sobre a posição da mulher no casamento vitoriano; a Sra. Alving, em *Espectros*, chamou a atenção para a diversidade de critérios de moralidade para homens e mulheres; e *Hedda Gabler*, em última análise, constitui um apelo no sentido de se permitir às mulheres desenvolverem sua criatividade. A apresentação brilhante e divertida que Shaw fez de seus pontos de vista socialistas contribuiu consideravelmente para a escensão de um pensamento de esquerda na Grã-Bretanha e em outros países, quer tratasse ele de problemas sociais específicos como o dos pardieiros de *Casas de Viúvos*, quer da prostituição em *A Profissão da Senhora Warren*, quer de idéias políticas em geral, como em *Homem e Super-homem*. No entanto, ao examinarmos tanto as peças de Ibsen quanto as de Shaw, notaremos quão supreendentemente isentas — apesar de suas intenções políticas — elas são na apresentação de sua problemática: quantas vezes, em *Major Bárbara*, os argumentos em favor do mundo dos negócios são apresentados de maneira tão forte e atraente quanto os que o são contra ele; ou, até mesmo em *Santa Joana*, como nos surpreende a inteligência com que é defendido o ponto de vista da acusação durante o julgamento de Joana.

Bertolt Brecht, um dos dramaturgos de nosso tempo mais profunda e apaixonadamente engajados politicamente, sempre se recusou a tornar sua mensagem excessivamente explícita porque sabia, tanto instintiva quanto conscientemente, que o que importa é a proposição do problema ser feita de modo a compelir a platéia a pensar por si mesma, e não tentar enfiar-lhes alguma espécie de mensagem quase que a marteladas dentro da cabeça. Em seu *Galileu*, a argumentação da Igreja Católica Romana em favor do cerceamento da pesquisa científica livre (posição que Brecht, pessoalmente, não só rejeitava como também abominava) é apresentada com tremenda força, inteligência e persuasão, simplesmente porque de outro modo a defesa da pesquisa científica livre teria sido enfraquecida porque pareceria menos inteligente, menos convincente do que realmente é. Quando estava ensaiando a peça na Alemanha Oriental, pouco antes de sua morte, Brecht argumentou com tamanha paixão para conseguir com que seus atores propusessem corretamente o ponto de vista da Igreja com total e absoluta convicção, que repentinamente ele parou, deu um sorriso e comentou: "Parece que eu sou a única pessoa neste país que ainda argumenta a favor do Papa."

No caso de *Mãe Coragem*, Brecht foi efetivamente repreendido pelo Partido Comunista, por meio de um porta-voz , por se ter recusado a trombetear para a platéia a essência pacifista, antimilitarista da peça, obrigando sua anti-heroína, vivandeira que explora a guerra para seu ganho pessoal, a reconhecer abertamente o erro de seu modo de viver. Brecht recusou-se a acrescentar à peça uma exortação política ostensiva ou qualquer tipo de alteração ao clima da obra; no entanto, sabemos por seus próprios escritos que se preocupava com o fato de sua anti-heroína tender, mesmo na própria produção dirigida por ele, a provocar a piedade e a admiração dos espectadores por parecer-lhes antes uma figura heróica do que uma figura de advertência.

Nada é tão revelador, quanto a esse problema, do que vermos como o drama excessivamente propagandístico acaba por derrotar os próprios objetivos a que se propõe. O teatro, ao contrário da literatura impressa, que é consumida por indivíduos em isolamento, é uma experiência coletiva e, por isso mesmo, acontece que as emoções que provoca dão-se em público. Assim, a mensagem contida em uma peça (seja ela política ou de qualquer outra natureza) sempre coexiste com a demonstração da recepção que

merece de uma unidade social, a coletividade da platéia. Na Alemanha nazista, certas peças que eram reconhecidas como clássicos alemães e consideradas pelos próprios nazistas como elementos importantes na herança cultural da nação chegaram mesmo assim a ser proibidas porque o público tendia a aplaudi-las um pouco calorosamente demais, como foi por exemplo o caso de *Don Carlos*, de Schiller, na qual é feito um candente apelo em favor da liberdade de expressão. Do mesmo modo, regimes totalitários dificilmente se podem dar ao luxo de ver montadas cenas em que seu líder e suas obras são elogiadas, já que correm o risco de vê-las recebidas gelidamente pelo público. Muito menos ainda poderiam eles admitir a possibilidade de ficarem vazios os teatros em que fossem apresentadas peças desse gênero. No auge do stalinismo, os teatros soviéticos passaram por esse perigo; não, creio eu, porque a população lhes fosse hostil, mas simplesmente porque a mensagem política era de tal modo exagerada e previsível que todos já sabiam o que iria acontecer antes mesmo de se abrir a cortina, com o resultado de todas as peças tornarem-se insuportavelmente entediantes. O "degelo" de 1965 na Polônia e na Hungria, bem como o da Tchecoslováquia em 1966 e 1967, foram precedidos por crises de público nos teatros. A fim de encher as salas literalmente vazias, as autoridades tiveram de permitir a apresentação de peças de maior popularidade, as quais tiveram de incluir clássicos que continham mensagens nacionalistas ou tradicionalistas, bem como peças contemporâneas que tratavam de temas contemporâneos relevantes por meio de alusões disfarçadas ou alegorias, todas elas imediatamente compreendidas pelas platéias como contendo mensagens criticando as condições dominantes. Muito embora os veículos de massa eletrônicos e o cinema não confrontem uma platéia coletiva com os atores de modo assim tão direto, a longo prazo o impacto social do drama nesses veículos é semelhante, com a única diferença

que, aqui, a reação leva mais tempo para tomar forma. O rígido controle do cinema em sociedades totalitárias como a Alemanha nazista ou a União Soviética, e o uso ainda mais restritivo do drama na televisão e no rádio em tais sociedades, demonstram amplamente a preocupação desses regimes com o impacto alcançado pelo drama.

Mesmo em países com maior liberdade ostensiva, o teatro desempenha um papel importante em trazer à luz as mais candentes questões do momento, tais como a pena capital, a legislação social e até mesmo o debate a favor ou contra o socialismo. Na França, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha a vanguarda teatral tem sido sempre uma ponta de lança dos novos caminhos do pensamento social e político. O teatro é o local no qual uma nação pensa em público diante de si mesma. E nesse contexto toda espécie de assunto adquire importância política ,já que, em última análise, há estreita ligação entre as convicções gerais de uma sociedade, seus conceitos de comportamento adequado e de boas maneiras, seu ponto de vista a respeito da moralidade sexual e o clima político de uma nação. Mudanças de costumes e hábitos poderão, em última instância, mudar a própria têmpera da política.

Um exemplo freqüentemente citado em tal contexto é *Pigmaleão*, de Shaw. Durante o espetáculo de estréia da peça, em 1913, um dos mais terríveis tabus da sociedade inglesa vitoriana, a palavra *bloody*,* foi pronunciada em um palco diante de uma platéia respeitável. Basil Dean, veterano diretor que trabalhou como assistente de Beerbohm Tree na ocasião, contou-me que tanto o público como os que ficam do outro lado da cortina estavam apavorados com aquele momento, que os boatos já haviam anunciado aos quatro ventos, no qual seriam quebrados todos os códigos de comportamento polido válidos até então. E quando Eliza Doolittle proferiu a horrível frase

* A palavra significa simplesmente "sangrento", porém suas origens de conotação sexual tornaram-na condenável e chocante. (N. da T.)

"not bloody likely", Dean afirma que lhe foi possível sentir um imenso suspiro de alívio na sala do His Majesty's Theatre. O tabu havia sido quebrado, o céu não havia desabado, mas sabia-se que alguma coisa marcante havia acontecido. Fosse o fato benvindo ou deplorado, a partir daquele momento a complexa trama dos costumes da classe alta vitoriana havia começado a desintegrar-se, embora a única coisa que realmente acontecera tivesse sido o fato de uma fala bastante engraçada ter saído dos lábios de uma atriz favorita daquele público, a Sra. Patrick Campbell. À primeira vista, seria difícil conceber-se um evento menos político, porém a longo prazo, e mesmo que indiretamente, tal fato era sintomático de uma considerável mudança social.

É claro que é muito difícil avaliar o impacto de acontecimentos sintomáticos como esse com precisão. Será o fato de se ter tornado admissível o uso de determinadas palavras em público apenas uma indicação de uma mudança que já teve lugar, ou será que ele efetivamente dá início a tal mudança? O meu palpite é de que existe uma ligação mais complexa entre essas duas alternativas. A mudança já teve lugar na mente de algumas pessoas, de uma elite, uma vanguarda; porém o fato de tal mudança ser trazida a público e vista como sendo aceita, sem indignação declarada ou sanções contra aqueles que ousaram quebrar o tabu, transforma-se, então, em novo e poderoso fator na dissolução daquele preconceito nas mentes dos que ainda tinham medo de infringi-los. Neste último meio século, o papel do teatro na destruição de tabus que cercavam qualquer discussão franca de questões sexuais, de homossexualismo, do uso de linguagem forte ou considerada blasfema etc., tem sido espetacular no mundo de língua inglesa. O sucesso — e a aceitação — de *Os Rapazes da Banda* foi nitidamente tanto um sintoma de mudança quanto um agente de mudanças maiores na atitude do público. E atitudes sociais desse tipo também são fatos políticos importantes.

Northrop Frye observou que no drama nós vemos invariavelmente, no início, o que equivale a uma ordem social que está sendo perturbada e que, no decorrer da obra, de um modo ou de outro é derrubada ou reestabelecida, muito embora de forma alterada. Em *Macbeth* isso é mais do que óbvio. Um rei é assassinado; um outro rei toma o seu lugar e é, por sua vez, destituído. Mas podemos tomar uma peça de natureza completamente diferente, *Contos de Inverno*. Nela a família de um rei — e conseqüentemente um país — é desagregada, e no final a ordem é restaurada sob os auspícios da nova geração. E mesmo no mais convencional triângulo amoroso francês um casamento é ameaçado pelo aparecimento do amante da mulher e, no final, ou o casamento triunfa e o amante é expelido da cena, ou uma nova organização é criada, a antiga ordem derrotada. Há sempre implicações sociais em qualquer situação dramática e na solução de qualquer conflito dramático, simplesmente porque todas as situações humanas, todos os esquemas humanos de comportamento têm implicações sociais — e por isso mesmo políticas.

Hamlet diz que o teatro segura um espelho diante da natureza; eu creio que é diante da sociedade que o teatro segura esse espelho. O teatro, bem como todo drama, podem ser vistos como um espelho no qual a sociedade se olha. E esse também é um fato que tem implicações sociais e políticas: por exemplo, de que em certa época o teatro tendia a apresentar apenas personagens da classe média a pessoas da classe média demonstram que nessa mesma época as classes inferiores eram efetivamente excluídas da sociedade e, conseqüentemente, do teatro.

Os costumes e estilos de vida mostrados no teatro inevitavelmente tornam-se poderosa influência sobre os costumes e os estilos de vida da época. Inconscientemente nós tendemos a refletir em nossa própria vida, em nossas

próprias atitudes, os modos aceitos de comportamento, que vimos no teatro ou, para falar a verdade, no cinema ou na televisão. Como sabem os casais que se namoram o que dizer um ao outro na primeira vez em que se encontram em uma situação na qual é preciso encontrar as palavras certas para quebrar o gelo ou para expressar seus sentimentos? Tenho a certeza de que, inconscientemente, usarão um diálogo ou um estilo de comportamento que anteriormente viram no palco ou no cinema. E o mesmo acontece com pessoas que têm de enfrentar a morte, a perda de um ente querido, a vitória ou a derrota no esporte e assim por diante. É claro que os dramaturgos que escreveram esses diálogos imitados imitaram eles mesmos diálogos que observaram na vida real; porém eles selecionaram o modo de falar e as palavras que lhes pareceram mais adequadas e, assim, reforçaram determinado modo de comportamento em prejuízo de algum outro. Quando Shaw fez Eliza dizer *"not bloody likely"*, ele estava, sem dúvida, usando uma expressão largamente empregada. Porém a partir do momento em que esta pôde ser usada em um teatro, a própria sociedade, de certo modo, estava se permitindo usá-la mais abertamente (e a questão de isso ser coisa boa ou má é completamente distinta dessa constatação). Como os dramaturgos de um modo geral têm propensão a ser integrantes do setor mais aventureiro e avançado da sociedade, o teatro inevitavelmente será instrumento de inovações sociais e, nesse estreito sentido, subversivo em relação ao *status quo*.

Muito do que tenho dito aqui a respeito do drama é igualmente aplicável a outras artes — como por exemplo a pintura, ou até mesmo o romance. O que distingue o teatro é o fato de, pelo menos em tese, ele ser mais acessível por requerer menor concentração e, também, em função de seu impacto ser muito mais imediato, direto e, conseqüentemente, mais poderoso. Em nossa própria civilização o drama, em suas formas de produção e consumo

de massa, inevitavelmente causará impacto maior e mais forte do que em qualquer outro momento da história. É impossível prever as conseqüências a longo prazo dessa imensa expansão do drama como veículo de expressão e comunicação, porém não há dúvida nenhuma de que, em última instância, ele trará contribuições e grandes mudanças sociais.

11 A verdade do drama

A maior parte do drama é ficção colocada a nossa frente por seres humanos reais; ao contrário da ficção puramente literária, ele se torna, assim, visível e palpável, dotado da força e do impacto da carne viva. Tais elementos emprestam uma forte dose de realidade à ficção; por assim dizer, emprestam sua realidade à fantasia do autor.

Toda ficção, até mesmo a mais naturalista, a mais estritamente documentária de todas as peças, pode ser encarada como uma fantasia, um sonhar de olhos abertos do autor, o que em essência jamais deixa de ser. O autor da mais rigorosamente documentada e pesquisada das peças históricas imagina todos os detalhes, todas as tensões emocionais dos personagens, para depois poder configurar suas fantasias de forma artística. Se ele nos quiser mostrar Napoleão no campo de batalha de Waterloo, ele terá de imaginar o que estaria sentindo Napoleão antes de escrever o que imagina que este tenha feito ou dito.

É lugar comum da herança de sabedoria popular dizer-se que a ficção é uma forma de mentira. Considerando-se libertados das conseqüências que poderão advir de qualquer coisa que possa dizer ou fazer no mundo real, o inventor de estórias, de situações manipuladas, fica livre para satisfazer suas mais desatinadas fantasias. No entanto, sob outro aspecto, estas vão constituir-se verdades importantes. Elas nos falarão das fantasias de seus autores, dos devaneios e visões que lhes ocorrem quando deixam soltas as rédeas da imaginação. E tais devaneios e imaginações e fantasias são verdades que contêm material precioso a respeito da vida interior de seus criadores, fornecendo-nos profundos *insights* da personalidade e psicologia dos seres humanos que os produziram.

Toda obra de ficção, portanto, nascendo como nasce dos processos mentais conscientes e subconscientes do autor é um documento humano precioso. Os desenhos e escritos de doentes mentais podem ter enorme valor para o diagnóstico e cura de sua condição, do mesmo modo que o podem os sonhos que os pacientes relatam a seus psicanalistas. As obras de arte da ficção são obviamente diferentes sob muitos aspectos das fantasias desses pacientes, porém elas também têm certos aspectos comuns a elas. O dramaturgo que escreve os diálogos para um personagem que seria Napoleão tem de penetrar imaginativamente na mente de Napoleão; o doente mental que pensa que é Napoleão faz a mesma coisa, porém com maior intensidade e sem a capacidade de controlar sua fantasia, de distinguir o fato da ficção. Mas a principal diferença entre as fantasias dos doentes mentais e a arte da ficção reside no grau de sua relevância para um grande número de pessoas, na universalidade da arte, acima de tudo, da medida de habilidade com a qual esta última dá forma aos devaneios e às fantasias. Se acontece que este ou aquele indivíduo se entrega a devaneios e vidas fantasiosas para aliviar suas tensões psicológicas particulares, então as criações de um artista têm a capacidade de aliviar as tensões psicológicas de grande número de indivíduos — bem como as de seus autores. É por isso que ler ficção ou assistir a um drama não constituem, para muita gente, apenas atividades aprazíveis, mas sim uma verdadeira *necessidade*.

Um dramaturgo ao imaginar seus personagens e o diálogo que trocam, precisa, se ele realmente tem habilidade, penetrar nos sentimentos, nas reações, nos maneirismos individuais do modo de falar de cada personagem. Por outro lado, cada personagem que assim nasce da mente de seu criador, irá de algum modo corresponder e representar certos aspectos e elementos da experiência pessoal e da estrutura psicológica daquele dramaturgo; toda imaginação terá sempre de basear-se em pelo menos um germe de experiência pessoal. Assim, poderíamos dizer que ao criar Macbeth, Shakespeare teria de buscar aquela parcela de sua própria psicologia que era ambiciosa e agressiva, mas que ao imaginar Lady Macduff, tão terrivelmente assassinada na mesma peça, Shakespeare teria de explorar aquela parte dele mesmo que era delicada, amorosa e aterrorizada pela violência. Freqüentemente ouvimos certos dramaturgos falarem de personagens que, uma vez imaginados, por algum fenômeno adquirem uma certa autonomia de ação e, na verdade, recusam-se a fazer o que o autor havia planejado inicialmente. Em outras palavras, isso significaria que determinados elementos da personalidade do dramaturgo, digamos o componente agressivo de sua personalidade que permeou sua caracterização de um assassino, entrou em conflito com os outros elementos de sua personalidade representados por outros personagens, do mesmo modo que alguém, uma vez que tenha começado a bater em seu oponente em uma briga, pode repentinamente ver-se incapaz de parar, muito embora seus instintos de respeitador da lei exortem-no fortemente a parar. A peça de Pirandello *Seis Personagens à Procura de um Autor* trata diretamente desse aspecto da experiência de um dramaturgo em relação à sua própria arte. Tendo sido imaginados e depois descartados, aqueles personagens adquiriram tal força autônoma que insistem em adquirir vida própria no palco. Por que razão não teria Pirandello querido continuar aquela trama que abandonou? Será que aqueles personagens repentinamente colocaram-no em confronto com um aspecto dele mesmo que desejava reprimir? Provavelmente sim, e esse foi o conflito com ele mesmo que, como autor, tentou dramatizar com toda a habilidade consciente e a inteligência que tinha à sua disposição.

Tais considerações não são apenas interessantes do ponto de vista da psicologia do ato criativo de um dramaturgo. Elas são também extremamente relevantes para o estudo da própria natureza do drama, pois nos mostram que toda ficção, inclusive o drama, é verdadeira, se não nos fatos que concernem as circunstâncias exteriores delineadas na trama e nos personagens, muito mais o é na penetração que podemos ter, por intermédio dos personagens, na mente do autor e, desse modo, no modo pelo qual ele pensa e sente.

Eugène Ionesco descreveu comovedoramente como, quando escreveu sua primeira peça, *A Cantora Careca*, considerou-a uma extrapolação de suas obsessões particulares, de seu mundo privativo, que considerava totalmente insano. Ele não tinha a menor idéia de que ela pudesse apresentar atrativos a alguém a não ser ele mesmo e sua família, que conhecia suas manias pessoais. Quando a peça, muito contra a sua vontade, foi encenada, declara ele que foi uma tremenda revelação observar a reação da platéia: repentinamente ele compreendeu que suas idiossincrasias particulares, sua loucura secreta, tinham algo em comum com as loucuras particulares de todo mundo e que sentimentos e fantasias que ele julgara serem excentricidades peculiarmente suas, e que o tornavam diferente de todas as outras pessoas, podiam ser compreendidos e compartilhados por um vasto número de seres humanos. Isso, afirma ele, foi um imenso alívio para si — e sem dúvida o riso que acolhe peças como as de Ionesco é um reconhecimento e uma expressão desse mesmo tipo de alívio que se manifesta como um alívio imediato para to-

dos os integrantes do público, que passam a compreender que os outros reagem exatamente da mesma forma que eles.

A complexidade do drama e sua capacidade para tratar de toda a gama da experiência humana, estou persuadido, emana desse aspecto de sua natureza.

A literatura concebida exclusivamente para a leitura é incomparavelmente mais direta, muito mais linear e unidimensional do que o drama, com seus níveis múltiplos tanto de expressão quanto de significação, com sua objetividade que coloca o ônus da interpretação sobre o recebedor da experiência, o espectador. Nisso o drama é semelhante à própria vida. Em todas as outras formas de comunicação literária, no mesmo ato de sua percepção — quando lemos um romance ou ouvimos um poema — temos consciência de estarmos apreendendo palavras que já passaram pelo nível consciente de um outro ser humano, o autor do romance ou do poema. Se nos dizem alguma coisa, sabemos que ela está sendo dita da maneira pela qual o autor a quis dizer e, na melhor das hipóteses, tal comunicação (a narrativa no romance, a descrição da emoção no poema) é um todo que já inclui os comentários do autor. Mesmo o romance de tipo mais "objetivo", como o *nouveau roman* francês, que se concentra nas mais meticulosas descrições fatuais, jamais esconde, ou deseja esconder, que tais descrições referem-se ao mundo tal como ele é visto por um observador subjetivo. O próprio ato de se narrar uma estória no romance ou de se evocar uma emoção na poesia lírica tem de ser subjetivo, e inevitavelmente assim parecerá à percepção do leitor ou ouvinte.

No drama, por outro lado, por mais subjetiva que tenha sido a visão do autor ele escreveu a peça, o modo de apresentação, o fato de ela dar a impressão de que está acontecendo ante os nossos olhos como um segmento simulado de acontecimentos concretos configurados por

meio de seres humanos, fazem com que vejamos a ação como se fora uma presença objetiva, alguma coisa que acontece espontaneamente diante de nós e que temos de observar a fim de avaliar, de formar algum tipo de opinião a respeito do que ela é e o que significa. O público do drama, quer queira quer não, é compelido a chegar a uma interpretação que é realmente sua (e que pode ser completamente diferente da do autor). Se um personagem em uma peça faz alguma afirmação, nós, o público, temos que decidir se ele está dizendo a verdade ou mentindo ou fazendo algum tipo de brincadeira com seu parceiro de diálogo. Se duas pessoas brigam em uma peça, nós, o público temos que nos decidir a respeito de quem tem razão e quem não tem. O autor, o diretor e os atores podem ter-nos fornecido pistas que nos ajudam em nossa decisão, porém em última análise ela tem de permanecer nossa. Não há nenhuma razão pela qual um espectador não possa sair de uma representação de *Otelo* convencido de que Iago foi um homem altamente injustiçado ao não ser promovido por *Otelo*, ou que *Otelo* foi um estúpido brutamontes ao matar a mulher baseado apenas nas frágeis suspeitas lançadas sobre ela. Na verdade, nada impede que um diretor monte a peça nesses termos; porém é perfeitamente possível que haja integrantes daquele mesmo público que levem consigo uma impressão inteiramente diferente. É claro que direção e interpretações hábeis, um texto bem escrito serão capazes de conseguir um consenso geral entre o público quanto ao que a peça está dizendo, mas mesmo assim cada integrante individual desse público continua tendo a liberdade de discordar e ser fiel à sua própria interpretação; e se ele concordar com a impressão geral, também o fará por sua livre e espontânea vontade.

O drama também é fisicamente multidimensional: muitas coisas podem acontecer ao mesmo tempo (por exemplo, o que um personagem diz pode ser negado por

seus gestos, dois grupos diversos de pessoas podem estar fazendo coisas diferentes em extremos opostos do palco etc.). A narração na página impressa é necessariamente linear, movendo-se em uma única dimensão, de modo que a qualquer momento dado só pode haver concentração em um único segmento da ação, uma única coisa pode estar acontecendo. Os veículos mecânicos de massa, nos quais o diretor pode conduzir a atenção da platéia por meio de seu uso da câmera ou do microfone, bem como da montagem, colocam-se, sob esse aspecto, a meio caminho entre o teatro e o romance. Porém até mesmo em um único quadro de um filme a imagem pode ser muito mais polivalente do que a narração discursiva: enquanto a câmera aparentemente se concentra em determinado aspecto, outros itens importantes de informação visual podem estar presentes naquele mesmo quadro. Basta que nos lembremos da imagem final de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, quando a silução de todo o mistério do filme é quase que casualmente apresentada pela rápida visão da palavra *Rosebud* no trenó que está sendo queimado; de modo que só os espectadores com visão aguda e verdadeira determinação de ver tudo o que acontece em cada quadro podem ir para casa com a solução correta para o enigma do filme.

Assim, no drama, recai sobre nós, o público, o ônus de descobrir seu significado, de chegar à nossa própria interpretação da ação, dos acontecimentos que testemunhamos. É por isso que o drama é mais ambivalente do que o romance, onde, mesmo quando o autor se abstém de comentários ou interpretação, a seqüência linear dos acontecimentos na narração os apresenta em uma seqüência que já contém sua significação. (Existem, é claro, romances como os de Ivy Compton-Burnett que são integralmente dialogados; porém esses são essencialmente dramáticos — peças para serem lidas.

A liberdade do público no drama é a base de um

outro fenômeno importante: a ação no palco não é meramente polivalente e passível de variadas interpretações em seu nível real e concreto; ela também adquire uma outra polivalência porque sua própria concretividade torna possível a representação em vários níveis distintos. Uma rosa, como disse Gertrude Stein, é uma rosa é uma rosa é uma rosa (isto é, um espécimen botânico de certa cor, odor e forma), porém ela pode ser também um símbolo do amor. Se uma rosa é o assunto de um poema, sua função como símbolo é normalmente enunciada claramente ou pelo menos obviamente indicada pelo poeta; em um romance, a função da rosa, se ela for introduzida na narração, também tornar-se-á razoavelmente clara por intermédio de sua posição na linha da narração. No drama, a rosa poderá permanecer em um vaso que está em cima de uma mesa e jamais ser mencionada: alguns membros da platéia hão de vê-la apenas como uma parte prosaica da decoração da sala, outras perceberão nela uma poderosa imagem de amor. E pode ser que ela seja ambas ou nenhuma dessas duas coisas. Do mesmo modo, no cinema, uma imagem que estabelece o local da ação mostrando os arranha-céus de Nova Iorque poderia ser tanto um simples elemento de informação expositória, que nos diz onde se passa a ação do filme que está começando, como, ao mesmo tempo, pode ser também uma forte imagem da falta de calor humano daquele deserto de pedra, da insaciável ganância dos homens que construíram tal cidade etc. O fato é que uma cena assim contém tudo isso e ainda muito mais: como o mundo real, ela é passível de uma infinidade de interpretações. Se um dramaturgo ou diretor cinematográfico desejar que alguma coisa seja percebida como significando algo de específico, ele necessitará de toda a sua habilidade para poder torná-lo claro. Mas mesmo assim não lhe será possível impedir que aquela coisa tenha também inúmeras outras significações.

Essa é a fonte de um dos aspectos mais inquietantes e misteriosos do drama — a capacidade que têm as obras dramáticas de conter significados dos quais seus autores certamente quase não tiveram consciência. Tomemos as comédias de pastelão do cinema mudo; é quase certo que elas tenham sido concebidas por seus criadores (Chaplin, Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd) simplesmente como seqüências de *gags* visuais que tinham um único objetivo em vista: o de fazer com que as pessoas rissem. Hoje elas podem — e muito corretamente — ser vistas e interpretadas como imagens do desamparo e vulnerabilidade do indivíduo que, em uma sociedade industrializada, é atirado de um lado para outro pelas autoridades e, além disso, tiranizado por engenhocas mecânicas que ele mesmo criou. Aquelas brincadeiras e piadas ingenuamente criadas adquiriram, portanto, a categoria de profundo comentário social. Ao procurar e encontrar os percalços que podem nascer do contato com automóveis, esteiras transportadoras, escadas rolantes e outras invenções desse tipo, os criadores daquelas comédias reuniram uma verdadeira antologia dos insidiosos perigos do mundo das invenções mecânicas. Cada um desses possíveis tropeços continha certa verdade a respeito do potencial de nocividade daqueles engenhos mecânicos e, porque a verdade é multidimensional, cada uma delas automaticamente continha todas as outras verdades ligadas àquela temática, inclusive a de um comentário consideravelmente mais geral a respeito da sociedade.

Tomando um exemplo radicalmente diverso e de plano muito mais alto, podemos ver que o relacionamento de Hamlet com sua mãe pode, hoje em dia, ser comentado como sendo uma representação profunda e verdadeira do complexo de Édipo, assunto a respeito do qual Shakespeare não poderia ter tido a menor consciência. Defrontado com a necessidade de retratar — porque suas fontes assim o exigiam — o relacionamento entre um

rapaz e sua mãe, que este suspeita ser culpada de adultério, o autor teve de imaginar as emoções que tal situação provocaria. Ao fazê-lo, foi-lhe necessário buscá-las em seus próprios sentimentos, ou no que ele imaginou quais teriam sido se ele pessoalmente viesse a se encontrar em situação semelhante. Tendo conseguido fazer tudo isso com um máximo de veracidade e sendo dotado do talento e da habilidade necessários para expressá-lo na mais clara e sutil das linguagens, Shakespeare preservou uma emoção de grande complexidade e verdade, emoção essa que pode agora ser analisada por meio de conceitos dos quais ele não tinha nenhuma consciência. Em épocas futuras, dotadas de percepções ainda mais profundas a respeito da natureza humana, o mesmo texto dramático que configura essa emoção complexa poderá revelar esclarecimentos ainda maiores dos quais agora nem sequer suspeitamos. O drama, em seus melhores exemplos, pela concretividade, pela realidade de sua natureza, tem a complexidade infinita do próprio mundo real.

A ação ao nível da realidade (a cômica luta com um motor de automóvel recalcitrante) pode portanto ser ao mesmo tempo uma metáfora poética (do homem enredado nos tentáculos da máquina). E ainda há um terceiro nível: o da vida de fantasia do autor (os sentimentos de impotência do autor ao enfrentar seu carro, seus pesadelos de motorista).

As tensões entre esses três níveis e sua sutil interação no consciente eno subconsciente do espectador têm sido usadas pelos dramaturgos de todas as épocas. Na Grécia antiga, as passagens a cargo do coro apontavam para as verdades gerais das quais as situações específicas do enredo eram exemplos concretos. O drama alegórico da Idade Média apresentava muitos de seus personagens como personificações de princípios gerais, porém as platéias divertiam-se com suas aventuras como se foram ações de personagens altamente individualizados: o vício

da Luxúria seria também reconhecido como algum membro conhecido da comunidade que fosse notório por sua promiscuidade sexual; a metáfora poética tornava-se assim, ao mesmo tempo, um caso concreto perfeitamente realista.

Uma peça como *Contos de Inverno*, de Shakespeare, opera nos três níveis: ela conta uma trama a ser ingenuamente seguida como uma excelente estória de paixão e aventuras; ela é uma alegoria, uma parábola moral a respeito do ciúme, do egoísmo e da capacidade de perdoar; e ela é também uma "fantasia de desejo satisfeito" do autor, uma imagem de sonho a respeito da volta do amor perdido e da redenção da culpa passada.

Em nosso próprio tempo, de maiores preocupações com conscientização, os dramaturgos estão fazendo uso mais deliberado da existência e interação desses três (pelo menos três) níveis. Uma obra como a *Volta ao Lar*, de Harold Pinter, é ao mesmo tempo um retrato brutalmente realista de uma família de cafetões e prostitutas, a realização por meio de sonhos da posse sexual de uma mãe por seu filho e uma metáfora poética a respeito do homem que se perde na desumanidade de uma sociedade fundamentada na ganância. A peça *Velhos Tempos* (*Old Times*), do mesmo autor, apresenta uma situação que poderia ser real (a visita de uma amiga da mulher ausente há muito tempo), mas que poderia também não passar do pesadelo do marido a respeito do que poderia acontecer se essa amiga ausente há tanto tempo aparecesse para uma visita a sua mulher; e ela poderia ser também (o que é por várias vezes sugerido na peça sem que, no entanto, nos seja dada qualquer pista concreta) apenas uma espécie de jogo jogado por três pessoas que resolvem distrair-se com esse tipo de fantasia que lhes é privativa; e ela é, naturalmente, uma expressão do próprio pesadelo do autor a respeito do envelhecimento, do ciúme e da fa-

dibilidade da memória. A peça é ou poderia ser tudo isso, ou mais ainda; tudo o que temos é uma seqüência de acontecimentos e diálogos que se desenrolam diante de nossos olhos: temos a liberdade de interpretá-los como bem nos aprouver.

As obras de escritores como Beckett, Arrabal ou Edward Bond também são passíveis de interpretações igualmente polivalentes. Dramaturgos desse tipo acreditam firmemente no realismo, ou na verdade, da fantasia.

Tem havido nas últimas décadas grandes controvérsias entre dramaturgos modernos e críticos a respeito do realismo, da verdade e do engajamento político no drama. Particularmente na França, dramaturgos e críticos de esquerda, reunidos sob a bandeira de Brecht, têm atacado os chamados autores do absurdo (Beckett, Ionesco), por negligenciarem eles os problemas sociais, enquanto que Ionesco tem retaliado chamando os brechtianos de propagandistas que destorcem a verdade no interesse de sua causa política.

À luz das considerações que aqui tentei apresentar, creio que tal controvérsia é falsa: os dramaturgos política e socialmente orientados estão apenas concentrando suas intenções na realidade exterior (condições políticas, problemas sociais etc.), enquanto que os autores introspectivamente poéticos como Beckett ou Ionesco mostram uma tendência para a negligência das "realidades" das circunstâncias sociais e sua documentação, em favor de uma verdade interior. Suas peças são sonhos mais do que fotografias do mundo exterior; porém tais sonhos são tão reais para eles — e para as platéias — quanto o são as realidades exteriores para os brechtianos. E, na realidade, eles têm implicações políticas tão poderosas quanto as do realismo social as têm para os que se revelam interessados nas manifestações exteriores do mundo. *Esperando Godot*, que fala de expectativas não realizadas, alcançou impacto político em lugares tão diversos quanto

a Argélia e a Polônia. Os camponeses argelinos sem terras viam o Godot que nunca aparecia como a reforma agrária tantas vezes prometida, porém jamais concretizada; e as platéias polonesas, com sua longa história de sujeição a outras nações, reagiam com a opinião unânime de que Godot seria a liberdade e independência nacional que tantas e tantas vezes lhe têm sido negadas. O fato de *Esperando Godot* ter tido tal impacto é devido à realidade e à verdade da ação interior — em contraposição à exterior — e ao tema da peça: em última instância ela dramatiza um estado mental, a realidade psicológica, a "sensação" da emoção da expectativa não realizada de quem espera por alguma coisa que foi prometida mas que deixa de se concretizar.

Como um meio de expressão e comunicação, o drama — deixando à parte o relato de estórias ou o suprimento de modelos de situações sociais em ação — concerne em grande parte a recriação de estados emocionais humanos, a ocasião que é oferecida às mais variadas platéias de compartilhar de emoções que de outro modo lhes seriam negadas, constituindo-se desse modo em instrumento de ampliação da experiênci a do ser humano, aumentando sua capacidade de sentir emoções mais ricas, mais sutis, mais elevadas. A verdade do drama, assim, manifesta-se em grande multiplicidade de níveis. A peça que nos comunica lições importantes a respeito de comportamento social, que nos narra uma trama apaixonante, também é capaz de desbravar áreas até então desconhecidas de experiência emocional, por intermédio de poderosas imagens poéticas. As peças de um dramaturgo de tanta consciência social quanto Brecht, que se dedicou à tarefa de mostrar a seus irmãos de humanidade que o mundo precisa ser mudado por intermédio da ação social, contém também poderosíssimas metáforas poéticas de emoção humana. A Mãe Coragem a puxar sua carroça, Grusche em *O Círculo de Giz Caucasiano* atravessando uma precária

pinguela que cruza um precipício para salvar a criança, Galileu fartando-se com fígados de pato — são todas imagens poéticas da capacidade humana para resistir, para expressar ternura ou sensualidade, do mesmo modo que a árvore estéril e as duas figuras eternamente esperando, de *Esperando Godot*, são uma imagem do vazio da existência humana.

O drama é tão multifacetado em suas imagens, tão polivalente em seus significados, quanto o mundo que ele espelha. E essa é sua maior força, sua característica como modo de expressão — e sua grandeza.

OBRAS CITADAS

Amédée, 71
Amante, 84
Alfie, 84
Antígona, 100

Bulevar do Crime, O, 38
Brand, 66

Casa de Bonecas, 27, 108
Casamento de Fígaro, O, 35
Cathy Encontra um Lar, 29
Coquetel, O, 41
Cerejal, O, 56, 75
Caminho de Damasco, O, 68
Contos de Inverno, 74, 113, 126
Coleção, A, 84
Cinderela, 99
Cantora Careca, A, 101, 119
Casas de Viúvos, 108
Cidadão Kane, 122
Círculo de Giz Caucasiano, O, 127

Despertar da Primavera, O, 68
Don Carlos, 110

Esperando Godot, 12, 40, 48, 83, 101, 127, 128
Espectros, 66
Édipo Rei, 70
Otelo, 97, 121

Eh Joe!, 88
Estranho Interlúdio, 89

Fausto, 33

Galileu, 108

Hamlet, 31, 50, 94, 95
Henrique V, 33, 35
Henrique IV, 74
Homem Que Não Vendeu Sua Alma, O, 84
Homem e Super-homem, 108
Hedda Gabler, 108

Inspetor Geral, O, 101
Importância de Ser Honesto, A, 81

Judeu de Malta, O, 97

Longa Viagem de um Dia Noite a Dentro, 97

Medida por Medida, 26, 73
Macbeth, 62, 80, 97, 113
Mercador de Veneza, O, 95, 106
Mãe Coragem, 109

Noite de Reis, 107

Peer Gynt, 66
Peça do Sonho, 68
Pequena Serenata Musical, 84
Profissão da Sra. Warren, A, 108
Pigmaleão, 111

Romeu e Julieta, 35, 95
Rei Lear, 80, 96
Ratoeira, A, 84
Ricardo III, 106
Rapazes da Banda, Os, 112

Senhorita Júlia, 28
Solness, o Construtor, 67
Sonata dos Espectros, 68, 69
Seis Personagens à Procura de um Autor, 100, 118
Santa Joana, 108

Tio Vanya, 57
Tartufo, 79
Troilus e Cressida, 82
Três Ratinhos Cegos, 85

Viúva Alegre, A, 12
Velhos Tempos, 126
Woyzeck, 80
Z Cars, 95

COMPOSTO E IMPRESSO POR TAVARES & TRISTÃO — GRÁFICA E EDITORA DE LIVROS LTDA., À RUA 20 DE ABRIL, 28, SALA 1.108, RIO DE JANEIRO, R.J., PARA

ZAHAR EDITORES

(Continuação da 1.ª aba)

concepção altamente estimulante do Teatro como Arte e como função da Sociedade em que vivemos.

Poucos críticos de Teatro combinam um conhecimento tão amplo e profundo da dramaturgia internacional com um envolvimento íntimo na produção de peças quanto MARTIN ESSLIN. E seu nome como teórico da arte dramática coloca-se ao lado dos de GEORGE STEINER, ERIC BENTLEY, FRANCIS FERGUSON e JOHN WILLETT, que na Inglaterra e nos Estados Unidos desenvolveram uma extraordinária obra exegética.

*

MARTIN ESSLIN, austríaco de nascimento, foi para a Inglaterra pouco antes da eclosão da II Guerra Mundial e passou a trabalhar na BBC desde 1940. Foi nomeado diretor do Departamento de Rádio-teatro em 1963, lugar que ocupa até hoje. Dirigiu numerosas peças na Grã-Bretanha, Suíça, Alemanha, Canadá e Austrália, e foi Professor-Visitante de várias universidades americanas. Em 1976, foi eleito membro do Conselho das Artes da Grã-Bretanha e diretor do seu Painel de Teatro. Autor de numerosos livros mundialmente conhecidos sobre dramaturgia, teve *O Teatro do Absurdo* traduzido no Brasil por esta mesma editora.

ZAHAR EDITORES
a cultura a serviço do progresso social
RIO DE JANEIRO